الهيئة المصرية العامة للكتاب
سلسلة الجوائز





رواية

جوزيه ساراماجو

كتاب الرسم والخط

ترجمة : شيرين عصمت
أحمد عبد اللطيف

كتاب الرسم والخط

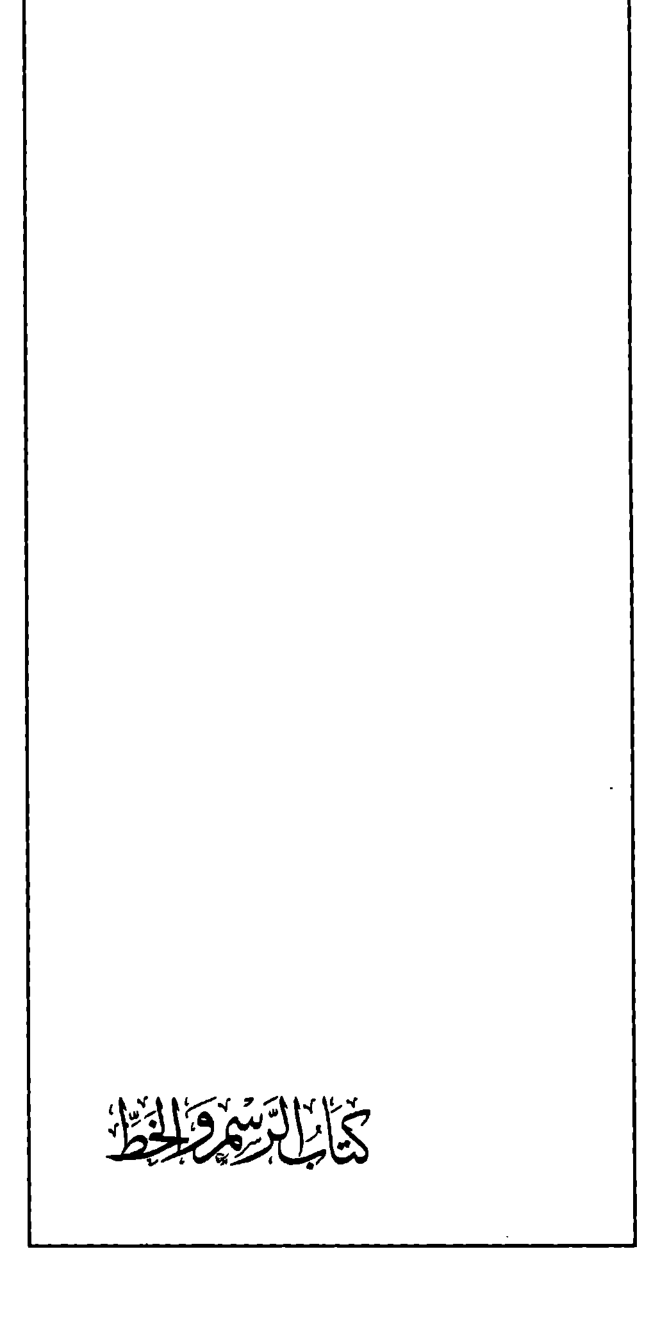
رواية

جوزيه ساراماجو

ترجمة: شيرين عصمت
أحمد عبداللطيف



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١١


كتاب الرسم والخط

ساراماجو، جوزيه.
كتاب الرسيم والخط/ رواية: جوزيه ساراماجو؛ ترجمة: شيرين عصمت، أحمد عبد اللطيف. ــ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١ .
٣٦٨ص ؛ ٢٢سم .ــ (جوائز)
تدمك ٦ ٨٠٢ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ـ القصص.
أ ـ عصمت، شيرين. (مترجم)
ب ـ عبد اللطيف، أحمد. (مترجم مشارك)
رقم الإيداع بدار الكتب ٤٨٦٣ / ٢٠١١

I. S. B. N 978 - 977 - 421 -802 - 6

ديوى ٨٠٨,٨٣

• الكتاب: كتاب الرسم والخط
Manuel de Pinture e Caligrafia

• تأليف: جوزيه ساراماجو
Josè Saramago

• ترجمة: شيرين عصمت.
أحمد عبد اللطيف

• يصدر هذا الكتاب باللغة العربية بإذن خاص من المؤلف للهيئة المصرية العامة للكتاب.

• الطبعة الأولى ٢٠١١.

• طبع فى مطابع الهيئة المصرية للعامة للكتاب.

جئنا من مكان بعيد. حيث الطبقة البرجوازية هى زهو الفكر. وضرورة إعادة النظر فى كل لحظة. والحفاظ على العلاقات الدائمة. والعاطفية. وتسميم الأفكار الموجهة.

بول فييان - كوتوريه(*)

(*) هذا التصدير بالفرنسية فى الأصل.

ـ ١ ـ

سأواصل رسم اللوحة الثانية، مع أننى أعلم أننى لن أنتهى منها أبداً. فقد أخفقتْ تجربتى، وليس هناك برهان على هذه الهزيمة أو الفشل أو العجز أفضل من الورقة، التى بدأتُ أكتب فيها: حتى يأتى يوم، عاجلاً أم آجلاً، أنتقل فيه من اللوحة الأولى إلى الثانية وبعدها سأعود إلى هذا النص، أو أختصر المرحلة بينهما، أو أقاطع كلمة لأقترب بوضع فرشاتى على قماشة الصورة، التى كلفنى بها إس، أو على القماشة الأخرى، الموازية، التى لن يراها أبداً. لن أعرف فى ذلك اليوم أكثر مما أعرفه الآن (أن كلتا اللوحتين غير نافعتين)، لكننى سأتمكن من اتخاذ قرارى إذا ما كان الأمر يستحق أن أترك نفسى لغواية أسلوب تعبير ليس هو أسلوبى، رغم أن هذه الغواية تعنى ـ فى النهاية ـ أنه لم يكن يخصنى هذا الأسلوب الذى كنتُ أستخدمه بإصرار، وكأننى أتبع قواعد ثابتة

لأى كتاب. لا أريد أن أفكر، فى هذه اللحظة، فيما سأفعله إذا فشلتُ فى كتابة هذا النص، إذا صارت، فيما بعد، الأقمشة البيضاء والأوراق البيضاء بالنسبة إلىّ عالماً يدور على بعد ملايين السنين الضوئية؛ حيث لا أستطيع خطّ أقل علامة. باختصار، إذا كان أخذ فرشاة أو قلم ريشة فعلة ينقصها النزاهة، إذا توجب، علىّ، ولأقل باختصار مرة أخرى (لأن المرة الأولى لم تبلغ مداها)، أن أنكر على ذاتى حق التواصل مع نفسى، لأننى حاولتُ وفشلتُ والآن ليس أمامى فرص أخرى.

عملائى يقدّروننى كرسام. لكن أحداً آخر لا يقدّرنى. كان النُّقاد يقولون (عندما كانوا يتحدثون عنى، منذ سنوات بعيدة وفى مرات قليلة) إننى متأخر على الأقل نصف قرن، وهو ما يعنى، بكل دقة، أننى مازلتُ فى مرحلة الاختفاء التى تبدأ من الحمل وتنتهى بالولادة: ما زلتُ هشاً، إنساناً افتراضى الوجود، حامض، ومن السخرية أن يسأل أحد عما سأفعل عندما أتكوّن. «لم أولد بعد» تأملتُ فى بعض المرات هذا الوضع، العابر بالنسبة إلى أغلب البشر، لكنه متأصل فىّ، وألمح أن به ـ على عكس ما يمكن توقعه ـ سن حاد مُحفز، نعم مؤلم، لكنه ممتع، نصل سكين يحركه المرء بحيطة بينما دوار التحدى يجعلنا نضغط على لب أصابعنا النابض ضد يقين القطع. هذا ما أشعر به (أو بطريقة مُربكة، دون أنصال ولا لُباب نابضة) عندما أشرع فى رسم لوحة جديدة:

القماش الأبيض، الأملس، غير المعد بعد، هو شهادة ميلاد لم تملأ، حيث أعتقد (أنا كاتب السجل المدنى لكن بلا أرشيف) أننى سأستطيع كتابة تواريخ جديدة وأنسال مختلفة ستستخرج منى هذه المرة، على الأقل لمدة ساعة واحدة، ما يتعارض مع عدم مولدى. أبلل فرشاتى وأقربها من القماشة، مشتتاً بين يقين القواعد، التى تعلمتها من الكتاب وحيرة ما سأختاره لأرسمه. بعد ذلك، بلا تردد مشوش، وملتصقاً بكل رسوخ بحقيقة كينونتى (لا ما أتظاهر به) منذ سنوات كثيرة، أحرّك الخط الأول وفى نفس اللحظة أنتقد نفسى أمام عينىّ. وكما فى لوحة برويجيل الشهيرة (بيتر)(*)، تظهر خلفى صورة بروفايل منحوتة بأزميل، وأسمع صوتاً يقول لى مجدداً، إننى لم أولد بعد. عندما أفكر فيه جيداً، أجد لدىّ الصدق الكافى للاستغناء عن الأصوات الناقدة، الخبيرة، العارفة. وبينما أنقل بدقة نِسَب الموديل على قماش اللوحة، أسمع همهمة محددة بداخلى تصر على ألا شيئاً مما أفعله يعد رسماً. عندما أبدل الفرشاة وأرجع خطوتين للخلف تسمحان لى بالحكم أفضل ورؤية اللوحة، التى تكون دائماً وجهاً «من أجل الرسم أجيب صامتاً» «أعرفه» وأواصل فى استخدام اللون الأزرق الضرورى، وأى كربونات جير، واللون الأبيض، الذى سيخلق تدرجات الضوء الذى لم أستطع التقاطه أبداً. أفعل

(*) بيتر برويجيل (١٥٢٥ ـ ١٥٦٩م): رسام هولندى من القرن السادس عشر دارت موضوعات لوحاته حول مشاهد القرى والمواضيع الدينية والمناظر الطبيعية الريفية. (المترجمة).

كل هذا بلا سعادة، لأننى ألتزم بالقواعد، محمياً باللامبالاة التى يحيطنى بها النقد فى النهاية كأننى فى حجر صحى، محمياً كذلك بالنسيان، الذى أتساقط فيه رويداً رويداً، ولأننى أعلم أن اللوحة لن تعرض فى جاليرى أو معرض. ستنتقل مباشرةً من الاستاند إلى يد المشترى، لأن هذا هو عملى، اللعب بثقة والحصول على نقود فورية. لدىّ عمل كثير. أرسم صوراً لأناس يقدّرون أنفسهم بشكل كاف فيكلفوننى برسمهم ليعلقوا صورهم فى الممرات، والمكاتب، والأنتريهات أو قاعات مجالس الإدارة. أضمن لهم البقاء، وَلا أضمن لهم الفن، ولا يطلبون منى ذلك رغم أننى أستطيع أن أمنحهم هذا الضمان. تشابه حسن هو أقصى ما يرغبون. وبما أننا متفقون على ذلك، فلا أحد منا يصاب بخيبة أمل. لكن هذا الذى أقوم به ليس رسماً.

رغم عيوبى التى اعترفتُ بها هنا، كنت أعرف دائماً أن الصورة الحقيقية ليست هى الصورة المرسومة. بالإضافة لذلك : آمنتُ دوماً بمعرفتى (وهى إيماءة ثانوية لحالة انفصامى) كيف يجب أن أرسم صورة حقيقية، ودائمًا أجبر نفسى على التزام الصمت (أو أفترض أن الصمت هو من يجبرنى، خادعاً نفسى بهذه الطريقة لأصير متواطئاً معه) أمام الموديل الأعزل المستسلم لى، هذا الموديل الخجول أو المتظاهر بعكس حقيقته، الواثق فقط من النقود، التى سيدفعها لى، لكنه خائف بطريقة مضحكة من القوى

غير المرئية، التى كانت تهتز بغموض أمام عينىّ وعلى سطح القماشة. أنا وحدى من كنتُ أعرف أن اللوحة قد رُسمت بالفعل قبل الجلسة الأولى للتكلف، وأن كل عملى سيكون إخفاء ما لا يصح إظهاره. أما العيون، فتكون عمياء. الرسام وموديله دائماً ما يكونان مرعوبين ومضحكين أمام القماش الأبيض، أحدهما يخاف أن يرى نفسه على حقيقته فى اللوحة، والآخر لأنه يعرف أنه لن يكون قادراً أبداً على القيام بهذه الوشاية، أو الأسوأ أن يقول لنفسه، بكفاءة خالق مخصى يود أن يُثبت فحولته، إنه إن لم ينجزها فالسبب يرجع لعدم اكتراثه أو لشفقته على الموديل.

أحياناً أفكّر واقنع نفسى أننى رسام الصور الوحيد المتبقى، وأن بعدى لن يضيع وقت كبير فى تصنّع منهك، بحثاً عن تشابهات تهرب فى كل لحظة، بينما يبدو التصوير الفوتوغرافى، الذى صارالآن فناً بسبب عمل الفلاتر والمستحلبات، قادراً بشكل قاطع وأكبر على تمزيق البشرة وإظهار الطبقة الباطنية الأولى والحميمة للأشخاص. أسلى نفسى عندما أفكر أننى أمارس فناً ميتاً، وبفضله يعتقد الناس، بفضل دقتى، بتثبيت صورة مريحة عن أنفسهم، منسقة بنسب يقينية، صالحة لتكون أبدية ليس فقط عندما تنتهى، بل تفرض نفسها دوماً كشىء كان موجوداً باستمرار فقط؛ لأنها موجودة الآن، أبدية محسوبة من قبل ميلادها. فى الواقع، إذا استطاع أى شخص مرسوم، أو عرف، أو أراد تحليل السخافة

اللزجة، الغامضة، للأفكار والمشاعر التى تسكنه، ووجد عندما حللها الكلمات الشائعة، التى ستجعل هذه الأفكار والأفعال سائلة وواضحة، سنعرف أن صورته هذه بالنسبة إليه كأنها سرمدية منذ الأبد؛ لذا فقد أظهرت "هو" آخر أكثر وفاءً من"هو" الأمس، لأن هذا غير مرئى فى مقابل الآخر الموجود فى الصورة، المرئى. لذلك فليس من الغريب أن يهتم الموديل بتشابهه بالصورة، إذا استطاع هذا التركيز فيها فى اللحظة التى يختفى بها الإنسان ويوافق عليها. يحيا الرسام من أجل دهشة هذه اللحظة، ويحيا الموديل من أجل اللحظة، التى ستكون فيما بعد دعامة شخصية وفريدة لفرعى أبدية تتقدم نحو اللامتناهى؛ حيث يعتقد الجنون الإنسانى (إيرازموس) [1] أن بوسعه الإشارة بأصغر عقدة، إنها زيادة قادرة على خدش ذلك الإصبع العملاق، الذى يمحى به الزمن كل الآثار. أكرر أن أفضل الصور تعطينا الإحساس أنها كانت موجودة دائماً رغم أن الإحساس الصادق يخبرنى، كما يخبرنى الآن، أن الرجل ذا العينين الرمادتيين (تيتسيانو)[2] لا يمكن فصلها عن تيتسيانو الذى رسمها فى لحظة من حياته الشخصية. لأننا لو وجدنا فى هذه اللحظة بقايا للخلود، فلن يكون للرسام بل للوحة.

---

(١) إيرازموس: فيلسوف هولندى من رواد الحركة الإنسانية فى أوروبا، قام بالتعليق على نصوص العهد القديم وحاول وضع مبادئ الحركة الإنسانية حسب التوجهات المسيحية. (المترجمة).

(٢) تيتسيانو فيتشيليو (١٤٨٨ ـ ١٥٧٦م) : رسام إيطالى من عصر النهضة، واسم الشهرة تيتيان. اكتسب سمعة طيبة فى أوروبا فاشتغل لدى بابوات روما والملوك الأوروبيين. (المترجمة).

لكن التعاسة تلحق بالرسام، أو، لأكون أكثر دقة، قمة التعاسة ستلحق بالرسام، إذا تحتم عليه رسم صورة واكتشف أن كل ما وضعه على القماش ليس إلا لوناً فوضوياً ورسماً مجنوناً، وأن إجمالى البقع أنتج فقط صورة تُرضى الموديل، لكنها لا ترضى الرسام. أعتقد أن هذا يحدث فى معظم الحالات، لكن، مثلما يبرر التشابهُ المتملق الدفعَ، يحمل الموديل صورته المفترض أنها مثالية إلى المنزل ويتنفس الرسام ملء رئتيه، متحرراً من الطيف الساخر، الذى كان يحرق لياليه وأيامه. عندما تنتهى اللوحة بالفعل ويتأخر استلامها، تصير كأنها تدور حول محورها الرأسى وتتجه نحو الرسام بعينيها المتهمتين: من الممكن تسميتها شبحاً بعد أن أسميناها طيفاً. بشكل عام، إن كان الرسام يعرف ما يكفى عن مهنته، يكتشف منذ المسودة الأولى أنه يذهب فى طريق خطأ. لكن مثلما سيرهقه كثيراً شرح هذا الخطأ إلى الموديل، ومثلما يُعجب الموديل دائماً بنفسه منذ البداية،خائفاً من ضياع وقت آخر وشعور آخر بنفسه يجعلانه يظهر فى النهاية تحت إضاءة أقل تلاؤمًا، أو، على العكس، يعكسان ما بداخله للخارج كإصبع القفاز (وهى أكثر الحركات التى يخشاها) تواصل الصورة خطوطها باستسلام، كلما تضاءلت الحاجة إليها. وكأنه (كما قلت ذلك من قبل بكلمات أخرى) يحدث بين الرسام والموديل تواطؤ من أجل تدمير الصورة: ينتعل كل منهما بالمقلوب حذاء برقبة، بمقدمة الحذاء ناحية

الكعب، والجولة التى تُرى بعد ذلك، والتى تبدو تَقدماً من خلال الآثار المطبوعة على الأرض التى هى القماش، هى مجرد تقهقر، تبدد لهزيمة مطلوبة مقبولة من قبل كلا الجانبين المتنافسين. الموتُ، عندما يسحب الرسامَ والموديلَ من هذا العالم؛ والحريق، لو لحسن الطالع حوّل اللوحة إلى رماد، ستنطفئ الكذبة وسيتركان المكان فارغاً من أجل محاولات أخرى ورقصة جديدة، من أجل ثنائى باليه جديد يستأنفان حتماً رقصات أخرى .

عرفتُ أيضاً، عندما شرعتُ فى رسم صورة إس،أن تقسيمى (فاللوحة، طبقاً لرؤيتى الأكاديمية، هى أيضاً عملية تقسيم حسابية، تربيعية، بالإضافة لكونها أكروباتية) كان خطئاً. أدركته حتى قبل تخطيط القماش.ورغم كل شىء،لم أُقم بأى تصحيح ولم ألتفت إلى الخلف، قبلتُ أن تتجه الأطراف إلى الشمال عندما استسلمتُ للانجذاب نحو الجنوب،نحو بحر سارجاسو(*)،حيث ضياع السفن، نحو لقاء مع الهولندى التائه.لكننى أيضاً رأيتُ على الفور أن الموديل، هذه المرة، لم يكن مستسلماً للخدعة، أو سيكون مهيئاً للاستسلام لها فقط إذا انتبهتُ بوضوح لاستعداده وبالتالى سيقبل الخضوع. صورة كان ينبغى

(*) منطقة فى شمال غرب المحيط الأطلنطى، وقد أطلق عليه الملاحون أسماء عديدة منها "بحر الرعب" و"مقبرة الأطلنطى" لما شاهدوه فيها من أهوال ورعب فى رحلاتهم.. ويرقد فى أعماقه عدد كبير من السفن والغواصات. (المترجمة).

أن يكون لها بعض السمو الوقتى، هذا السمو الذى لا ينتظر من العينين أكثر من نظرة، بعدها العمى، صارت مميزة (وهى كذلك حتى الآن) بتجعيدة ساخرة لم أرسمها فى أى مكان من الوجه،وربما لم تكن موجودة حتى فى وجه إس، لكنها تفرض فى القماش تشويهاً، كما لو أن أحداً يشق اللوحة ـ فى الوقت ذاته،إلى مغذيين مختلفين، كما تفعل فى الصور المرايا غير المنتظمة أو المعيوبة.عندما أكون بمفردى وأنظر إلى اللوحة، أرى نفسى وأنا صغير خلف زجاج البيوت الكثيرة التى عشتُ فيها، أرى فقاعات الزجاج البيضوية تلك، ذات الجودة السيئة الخاص بتلك البيوت، أو شكل حلمة غير بالغة يستعيرها الزجاج أحياناً، وبعيداً يبزغ عالم مشوه كان يهرب من الخط العمودى عندما كنت أنقل نظرتى إلى مدلول أو آخر للزجاج. الصورة والقماش،مشدودان على الإستاند، يتذبذبان أمام عينى ويتموجان، هاربين،وأنا من تنحرف نظرتى المهزومة وليست اللوحة المدركَة.

لا أقول لنفسى إنه ليس عملاً ضائعاً، كما فعلتُ فى مرات أخرى لكى أستمر فى الرسم مُخدَراً ودخيلاً. الصورة بعيدة جداً عن النهاية التى أريدها، أو قريبة جداً من النهاية التى قررتها. قد تنجزها ضربتان بالفرشاة، وألفا ضربة غير كافية من أجل الوقت الذى أحتاجه. حتى الأمس كنت ما أزال أفكر فى أن الأيام الضرورية لإنهاء الصورة الثانية لن تكفينى، وكنت أظن أننى سأنجز الأولى والثانية فى

نفس اليوم، سيأخذ إس الأولى وسيترك لى الثانية، كشهادة لنصر شخصى، وستكون انتقامى أمام التجعيدة الساخرة التى يعلقها إس على حائطه. لكن اليوم ،لأننى أجلس تحديداً أمام هذه الورقة ، أعرف أن عملى بدأ فقط الآن.

لدى صورتان على حاملين مختلفين، كل واحدة منهما فى غرفتها، الأولى مفتوحة ببساطة لمن يدخل، والثانية مغلقة على سر تجربتى الفاشلة، وهاتان الورقتان الصغيرتان هما تجربة أخرى نحو التجربة التى أذهب إليها بيد عارية، دون ألوان ولا فرشاة، فقط بهذا الخط، هذا الخيط الأسود الذى يلتف وينفك، يتوقف فى نقاط، فى فواصل، يتنفس فى المسافات البيضاء الصغيرة ويتقدم بعد ذلك متعرجاً،كأنه يطوف متاهة كريت(*) أو أمعاء إس (مهم: هذه المقارنة الأخيرة خطرتْ ببالى دون أن أتأملها أو أثيرها. وبينما الأولى لم تكن تزيد عن ذِكر كلاسيكى تافه، منحتنى الثانية، لغرابتها، بعض الآمال: قد يعنى القليل أن أقول إننى أحاول جس روح، نَفس، قلب ومخ إس، فأحشاؤه هى نوع آخر من السر). وكما قلت من قبل فى الصفحة الأولى، سأذهب من قاعة إلى قاعة، من حامل رسم إلى آخر، لكن سأنتهى دائماً

(*) تحكى الأساطير اليونانية عن المتاهة التى بناها المهندس البارع ديدال بناء على رغبة الملك مينوس ملك كريت ليحبس فيها المسخ المينوتور الذى كانت رأسه رأس ثور وجسده لرجل. (المترجمة).

فوق الطاولة الصغيرة، تحت هذ الضوء، مع هذا الخط، أمام هذه الورقة التى تُمزق باستمرار وأشدها تحت القلم والتى هى، رغم هذا، احتمالى الوحيد للخلاص والمعرفة.

ماذا تفعل هنا كلمة «خلاص» فى هذا المكان وهذه الحالة ليس لها سوى فائدة بلاغية، وأنا أكره البلاغة مع أنها حرفتى، فلكل صورة عمل بلاغى: «البلاغة» (واحدة من معانيها): كل ذلك الذى نستخدمه فى الخطاب من أجل إحداث تأثير جيد فى الجمهور، من أجل إقناع المستمعين أفضّل كلمة «معرفة» فتمنى المعرفة، والمحاربة من أجلها، يبعث دائماً بعض الاحترام، حتى عندما يعرف المرء كيف ينزلق بسهولة من هذه الصراحة إلى حذلقة لا تُحتمل: لا تُحصى المرات التى تُحصن فيها المعرفة فى أكثر حصون الجهل واحتقار العلم: كل شىء يكمن فى عدم استخدام الكلمة أو استخدامها بإفراط، لكى يشغل تتضافر الأصوات البسيط المتكرر المكان أو الفراغ (فى فتحة جوية مجردة ومتفجرة؛ حيث تسكن الكلمة ويختلط معناها)، والذى يجب أن يكون، إذا كان مفهوماً حقيقةً ومفسراً، عملاً يستغنى به عن البقية.

هل جعلتك تفهمنى الآن؟ هل فهمتُ أنا نفسى؟ المعرفة هى فعل المعرفة: هذا هو التعريف الأكثر بساطة، والذى ينبغى أن يكفينى، فمن الضرورى تبسيطه تماماً من أجل المواصلة إلى الأمام. بالمعرفة،

لم يتعاملوا أبداً مع الصور التى رسمتها. لقد قيل ما فيه الكفاية عن عُملتى المزيفة، ولن أزيد. لكنى هذه المرة لم أستطع حصر نفسى فى تلطيخ القماش وفقاً لذوق الموديل ولإمكاناته المالية، وإذا بدأت للمرة الأولى رسم لوحة ثانية لنفس الموديل، وإذا ، للمرة الأولى أيضاً، حاولت أن أكرر، بالكتابة، الصورة التى تهرب منى بسبب الوسائل التى بها يتهيأ الرسم، فالسبب هو المعرفة. عندما رسمتُ الملمح الأول على القماش، كان يجب علىّ ترك الفرشاة، ومع كل الاعتذارات عن كونى قادراً على تبرير غرابة التصرف، وهو مصاحبة إس حتى باب السلم، ظللتُ أنظر إليه وهو يهبط، هادئاً، أو متنفساً بعمق لاستعادة هدوئه، برضا رائع لشخص هرب من خطر كبير. لولا وجود صورة ثانية، لولا اشتريتُ هذه الأوراق، ما استخدمتُ بكل هذا القبح هذه الكلمات ، الأشد قسوة من الفرشاة، الأكثر ندية فى الألوان من الأصباغ، التى تأبى أن تجف هناك فى الداخل. ما صرتُ هذا الرجل الثلاثى الذى يحاول للمرة الثالثة قول ما لم يستطع قوله قبل ذلك مرتين.

هذه هى الحكاية: فشلتُ فى الصورة الأولى ولم أستسلم للقدر. إذا كان إس يهرب منى، أو لم أصل إليه أنا وهو يدرك ذلك ، فالحل سيكون فى الصورة الثانية ، التى أرسمها فى غيابه. هذا ما حاولته. الموديل هو الآن الصورة الأولى والشىء غير المرئى الذى أطارده. لا يمكن أن يكفينى التشابه، ولا حتى الدراسة النفسية التى كانت فى متناول يد أى مبتدئ،

والتى تقوم على المبادئ التافهة جداً كالمبادئ التى تعطى شكلاً لأكثر الصور طبيعية وسطحية. عندما دخل إس إلى المرسم، انتبهت أنه ينبغى علىّ أن أتعلم كل شىء تماماً إذا أردتُ أن أقسّم إلى قطع صغيرة تلك الثقة، هذا الدم البارد، هذه الطريقة الساخرة لكونه جميلاً وصحيحاً، هذه الجراءة المدروسة يوماً بعد يوم للتجريح حيث يشتد الألم. طلبتُ منه نقوداً أكثر بكثير مما اعتدت طلبه، فأظهر موافقته ودفع مقدماً فى الحال. مع ذلك ، تحتم علىّ ترك الفرشاة عند الجلسة الأولى، عندما شعرتُ أننى مهان، دون معرفة سبب بالتحديد، ودون أن يقول لى كلمةً واحدة: كفت النظرة الأولى، فقلت: «من يكون هذا الرجل»؟ هذا هو بالضبط السؤال الذى ما من رسام ينبغى عليه توجيهه لنفسه، وأنا فعلتها. سؤال مغامر يشبه من يقول للمحلل النفسى أن يبعد قليلاً، قليلاً فقط، اهتمامه بالمريض: فيستطيعان حينها الاستسلام لجميع الخطوات حتى يصلا إلى حافة الهاوية، لكن بدءاً من هنا سيكون السقوط حتمياً، مخذلاً، مميتاً. فكل لوحة يجب أن تتم من جانب قريب، وأعتقد أن التحليل النفسى كذلك. ولكى أحتفظ بالجانب القريب بدأت فى رسم اللوحة الثانية: كانت تتجينى فى لعبتى المزدوجة، وهكذا حققتُ انتصاراً قد يسمح لى بألا أقع فى الهاوية، بينما فى الظاهر كنت أغرق فى الهزيمة، فى خزى من يسعى ويفشل، أمام أعين العالم أجمع وأمام عينيه أيضاً. لكن اللعبة تعقدتْ، والآن أنا

رسام فشل مرتين، واظب على الخطأ؛ لأنه لا يستطيع الخروج منه، ويحاول السير فى الطريق الضال للكتابة التى يجهل أسرارها : وسواء أحسنتُ التشبيه أم أسأتُ ، سأحاول حل اللغز بكود أجهله.

إلى اليوم لم أقرر المحاولة النهائية فى صورة إس بهذه الطريقة . ولا أعتقد أنه فى أية لحظة من الشهرين الأخيرين (أول أمس أتممتُ شهرين بالضبط منذ بدأتُ فى الصورة الأولى) خطرت ببالى الفكرة. لكنها، وهى حالة فريدة ، أتت إلىّ بطبيعية، دون مفاجأتى، دون أن أناقشها تحت اسم عجزى الأدبى، والإيماءة الأولى التى أطلقتها كانت شراء هذا الورق، وأشعر بالراحة جداً كأننى اشتريت أنابيب ألوان أو طقمًا من الفرش الجديدة. قضيتُ باقى اليوم فى الخارج (لم نحدد جلسة للرسم)، خرجتُ من المدينة بسيارتى، واضعاً بجانبى رزمة أوراق كمن يأتى بفتح جديد من تلك الفتوحات التى تلعب فيها السيارة دور الملاءة. تناولت عشائى بمفردى. وعندما عدت إلى البيت، ذهبتُ مباشرةً إلى المرسم، كشفتُ الصورة، وضعت فيها خطوطاً عشوائية بالفرشاة، وغطيتها من جديد. بعدها توجهتُ إلى الحجرة الداخلية، حيث أحفظ الحقائب والرسومات القديمة، كررتُ هناك الخطوط نفسها فى الصورة الثانية، بقوة تلقائية لمن يطرد الأرواح الشريرة للمرة الألف، وجئتُ لأجلس هنا، فى هذا المتراس الصغير الذى هو غرفة نومى، نصف مكتبة ونصف حفرة، حيث لا يروق للنساء الظهور هناك.

ماذا أريد؟ أولاً، ألا أكون مهزوماً. بعدها ، إذا كان ممكناً، أن أنتصر. والانتصار ، أياً كانت الطرق التى تسوقنى فيها اللوحتان، هو محاولة اكتشاف حقيقة إس دون أن أثير ريبته ، فحضوره وصوره شهود على عجزى عن الرضا المحقق بإرضائى. لا أعرف ما الخطوات التى سأمشيها، لا أعرف ما نوع الحقيقة الذى أبحث عنه: أعرف فقط أن عدم معرفتها أمر لا يُحتمل بالنسبة لى. اقتربتُ على عامى الخمسين، وصلت إلى العمر الذى تكف فيه التجاعيد عن تأكيد التعبير حتى يكون التعبير لعمرٍ آخر هو الشيخوخة التى تقترب، وفجأة، مرة أخرى أقولها، أصبحتُ لا أحتمل الخسارة، عدم المعرفة، الاستمرار فى أداء إيماءات فى الظلام، أن أكون روبوت يحلم كل ليلة بتفريغ الشريط المثقب لبرنامجه: دودة شريطية طويلة هى الحياة الوحيدة الموجودة بين دوائر وترانزستورات . إن سألونى هل كنتُ سأتخذ القرار نفسه إن لم يظهر إس، لا أعرف بماذا أجيب. أعتقد أنه نعم، أننى سأتخذ القرار نفسه، لكن لا أستطيع أن أقسم على ذلك . ومع ذلك، بدأتُ الآن فى الكتابة، وأشعر أننى لم أفعل شيئاً آخر مطلقاً أو كأننى ـ فى نهاية الأمر ـ وُلدت من أجل هذا .

أجد نفسى وأنا أكتب كما لو أجدها أبداً وأنا أرسم، وأكتشف سحر هذا العمل: فى الرسم هناك دائماً لحظة لا تحتمل فيها اللوحة ضربة فرشاة أخرى (سيئة أو جيدة، وإلا ستتلطخ)، بينما يمكن لهذه

السطور أن تطول بشكل لا نهائى، صافاً مقاطع من الفكرة قبل أن تبدأ، وسيكون هذا الاصطفاف شغل متقن، عمل نهائى، لأنه معروف. إنها فكرة التطويل اللانهائى، على وجه الخصوص، هى ما تسحرنى. سأستطيع الكتابة دوماً، حتى آخر حياتى، بينما اللوحات، المنغلقة على نفسها تصدنى، عازلةً نفسها فى جلدها، متسلطة، وهى أيضًا جريئة.

- ٢ -

أسأل نفسى لماذا كتبتُ أن إس جميل. ما من واحدة من اللوحتين تُظهره هكذا، فالأولى قد تظهره قوياً، أو تعطى عنه على الأقل صورة حقيقية، يمكن من خلالها معرفته، مع كل عناصر التملق لصورةٍ سوف يُدفع فيها جيداً. إس ليس جميلاً فى الواقع. لكنه يمتلك الهالة التى تمنيتُ دائماً امتلاكها، وجه ذو ملامح مميزةٍ فى حجم دقيق ونسبة تلائم ذلك الأسلوب الراسخ حيث الرجال المائعون جسدياً مثلى يشعرون حتماً بالحسد. يتحرك براحة، يجلس على الكرسى دون النظر إليه، ويجلس بشكل جيد، دون تلك الجلسة الثانية والثالثة التى تعلن عن الانزعاج أو الخجل. يُقال إنه وُلد بكل المعارك رابحة أو يتمتع، ليحارب من مكانه، بمحاربين غير مرئيين يموتون بحذر، دون ضوضاء، دون بلاغة، ممهدين له الطريق كأنهم ريش مكنسة. لا أعتقد أن إس ثرى، مليونير بالمعنى الذى تقتضيه هذه الكلمة اليوم، لكنه يمتلك مالاً كافياً. ذلك

الشىء يُلاحظ فى طريقة إشعاله للسيجارة، فى طريقة النظر: فالثرى لا يرى أبداً، لا يركز فى شىء أبداً، ينظر فقط، ويشعل السجائر بهيئة من ينتظر أن تأتيه مشتعلة: الثرى يشعل السيجارة مهاناً ، أقصد أن الثرى يشعل السيجارة مهاناً؛ لأنه ليس هناك أحد يشعلها له. أعتقد أن إس سيرى طبيعياً أن أسرع لأشعلها انا له أو أن أقوم على الأقل بهذه الإيماءة، لكننى لا أدخن وكانت لى دائماً عينان حادتان جداً لكى تهدم وتذيب رغبة إس الطموحة ، وهى الإمساك بالولاعة وإطلاق اللهب وسحبه، أول وآخر حركة للحلية الحلزونية التى من الممكن أن تكون، حسب الحالات، رسماً للتملق، للخضوع، للتواطؤ، لدعوة ماكرة أو فظة للسرير. ربما يروق لإس أن أعرف مقدار ما يمتلكه من مال، وسلطة أخمنها. رغم كل شىء، يمارس الفنانون بشكل تقليدى بعض الامتيازات التى حتى عندما لا يستخدمونها أو يستخدمونها بالعكس يحافظون على استمرار الهالة الرومانسية لعجرفة تتأكد للعميل فى حالته الثانوية (المؤقتة) وفى رفعته. فى هذه العلاقة ، هناك شىء مسرحى، كل واحد يؤدى دوره. فى أعماقه، قد يحتقرنى إس إذا أشعلت له السيجارة، المؤكد إنه كان سيحتقرنى إن فعلتها. ليست هناك مفاجأة لأى طرف، فكل شىء سار بالطريقة المناسبة.

إس متوسط القوام، صارم، له هيئة كاملة (وفقاً لما أظننى أراه) بالنسبة إلى الأربعين عاماً التى تبدو

عليه. له شعر أبيض جداً يساعد فى بروز وجهه، ويصلح ليكون موديل إعلانات ممتازًا عن منتجات منتقاة وريفية فى آنٍ واحد، مثل البايب، البنادق، وبذل التويد (كلمة إنجليزية تشير لنسيج من الصوف، سميك كفاية ولين جداً، يُصنَع فى أسكتلندا)، سيارات صغيرة فاخرة، إجازات فى أماكن جليدية أو فى كمارج (بجنوب فرنسا). يمتلك ، باختصار ، تقاطيع وجه يتمناها الرجال، لأن السينما الأمريكية تروج لها ولأن هناك نوعاً معيناً من النساء ذوات الشعر الطويل تلتف حولها، لكن ربما تستحق البقاء (تقاطيع الوجه، وليس النساء) لوقتٍ أكثر مما يستغرقه الفلاش الفوتوغرافى: لأن الحياة تتكوّن أكثر من التفاهة، من الشحوب، من لحية سيئة الحلق أو سيئة النمو، من نفس غير نضرة، من رائحة جسد ليس دائماً مغتسلاً. ربما شكل وجه إس، عينه، فمه، ذقنه، أنفه، شعره وجذوره، حاجباه، درجة لون جلده، تجاعيده، تعبيراته، ربما كل هذا استلزم أن أتفاعل معه باسكتش وحيد وغامض استطعت أن أنقله إلى القماش، لكنه فى اللوحة الثانية لم يكتسب وضوحاً. القضية لا تكمن فى عدم التشابه، ولا فى أن الأولى ليست الصورة الدقيقة المرجوة والمقبولة، وليست حتى أن الثانية لا تستطيع عبور تحليل نفسى من خلال الرسم، ففى كلتا الحالتين أنا وحدى أعرف أن كلتا القماشتين مازالتا بيضاوين، عذراوين إذا راق الأسلوب، ممزقتين، عند قول الحقيقة. ومع ذلك عاودتُ سؤالى

عن سبب أن يستحوذ علىّ إس، هذا الرجل الكريه الذى وصفته، فتراودنى فكرة متسلطة لفهمه، لاكتشافه، بينما أُناس آخرون أكثر جاذبية، بين نساء ورجال رسمتهم ، مروا أمام عينىّ ويدىّ على طول هذه السنين من الرسم المتوسط: لا أجد تفسيرات أكثر من تغير السن التى وصلتُ إليها، من الذل الذى اكتشفته فجأة لبقائى فى هذا الجانب من الحاجة، ومن الذل الآخر الأشد اضطراماً بأنهم ينظرون إلىّ من علٍ، ومن عدم قدرتى على الرد على السخرية بالاحتقار أو السخرية اللاذعة. حاولتُ تدمير هذا الرجل عندما كنت أرسمه، وأكتشفت أننى لم أعرف التدمير. الكتابة ليست محاولة تدمير أخرى وإنما بالتحديد محاولة لإعادة بناء كل شىء فى الداخل، بقياس ووزن كل التروس، والعجلات المسننة، بتضاد المحاور بشكل ملليمترى ، واختبار التذبذب الصامت للزنابك والاهتزاز الإيقاعى للجزيئات فى داخل الفولاذ .
وبعيداً عن هذا ، أنا لا أستطيع الكف عن كره إس بسبب تلك النظرة الباردة التى جالت فى مرسمى فى المرة الأولى التى دخل فيها هنا، بسبب تلك الهمهمة الدالة على الاحتقار، بسبب الطريقة المزدرية لمد يده لى. أعرف جيداً جداً من أنا، فنان فى تصنيف منحدر يعرف مهنته لكنه يفتقر للعبقرية، بل وحتى للموهبة، ليس لديه سوى مهارة متعلَّمة ويطوف دوماً فى نفس الطرق، أو يقف بجانب الأبواب نفسها مثل بغلة تشد عربة فى شبكة توزيع معتادة، لكن، قبل ذلك، عندما

كنت أقترب من النافذة، كان يحلو لى رؤية السماء والنهر ، مثلما يحلو ذلك لجوتو[١]، أو رمبرانت[٢]، أو سيزان[٣]. لم يكن للاختلافات مدلول كبير بالنسبة إلىّ: عندما كانت تمر سحابة ببطء، لم أجد أى اختلاف، وعندما كنت أمد بعد ذلك الفرشاة نحو اللوحة غير المنتهية، كان من الممكن أن يحدث كل شىء، بما فى ذلك اكتشاف وحى جديد يخصنى. كانت الطمأنينة مضمونة لى، أما ما يأتى بعد ذلك فيمكن أن يكون إضافة للطمأنينة أو، من يدرى، قلقلة لعمل كبير . لكنها ليست هذا النوع من الحقد الوديع لكنه محدد، ليست هذا التنقيب فى داخل التمثال، ليست هذه السنِّة الحادة والعنيدة مثل أسنان الكلب الذى يعض حزامه بينما ينظر حوله متلهفاً مخافة أن يعود من قيّده.

لا فائدة من التحدث عن تفاصيل أكثر فى وجه إس. فهناك تقبع الصورتان اللتان تقولان ما يكفى عن الحكى. وبعبارة أكثر دقة: اللتان تقولان ما لا يكفينى، لكنهما تُرضيان من يهتم فقط بملامح الوجه. الآن

---

(١) جوتو دى بوندونى: المعروف بجوتو (١٢٦٦ ـ ١٣٣٧م) رسام ومهندس معمارى. يعتبر من كبار الفنانين الذين أسهموا فى النهضة الإيطالية. (المترجمة).

(٢) هارمنستسون رين رمبرانت: رسام هولندى (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩م) ، رائد من رواد الفن التشكيلى فى الغرب ومؤسس نظرية الضوء والظل. (المترجمة).

(٣) بول سيزان: (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦م) رسام فرنسى، يعتبر رائدًا من رواد الفن الحديث، وقد كان له تأثير كبير فى العديد من الحركات الفنية فى القرن العشرين. (المترجمة).

سوف أقوم بعمل آخر: اكتشاف كل شىء فى حياة إس
وروايته كتابةً، التمييز بين الحقيقة الداخلية والقشرة
اللامعة، بين الجوهر والخندق، بين الظفر المقصوص
والجزء المتساقط من الظفر نفسه، بين حدقة لأزرق
باهت وإفراز جاف تفضحه المرآة الصباحية فى طرف
العين. فصل، تقسيم، تشابه، إدراك. فهم. بالضبط ما
لم أبلغه أبداً عندما كنتُ أرسم.

- ٣ -

إذا كان الإفصاح عن مهنة شخص يقول عنه كل شىء أو يقول شيئاً مازال فى طى الكتمان، وإذا كانت الإدارة مكتباً، فضلاً عن المنفعة المتحققة، فعلينا أن نقول إن إس مدير مجلس الشيوخ الرومانى والشعب(*) . ما هو (هى) مجلس الشيوخ والشعب الرومانى؟ إنه قناع ، كما أكتبه (أكتبها)، وحب من جانبى للتسلسل التاريخى (فالتاريخ الأفضل للإنسان هو الذى يجمع ، بهذه الإيماءة المحيطة لليد الجامعة، السنابل بمستوى الأرض، كل السنابل، مهيأةً القطع السريع والوحيد وبعد ذلك هذه الحركة التى ترفع إلى السماء، أو إلى الأعين، مراحل الزمن المختلفة، ناضجة كلها، لكن كلها لا تزال بعيدة لتصبح خبزاً).

(*) فى الأصل Senatus Pupulusque Romanus إشارة إلى الحكومة الرومانية القديمة، واختصارها SPQR الذى أصبح شعار مُدينة روما ويظهر على كثير من مبانيها ونافوراتها العامة. (المترجمة).

مع ذلك، لا أخفى ذلك تماماً، لأن إس بى كيو آر هى الحروف الأولى الحقيقية من اسم المؤسسة التى يمتلكها إس. وأنا أمزج مجلس الشيوخ مع الشعب الرومانى فى هذه الرأسمالية، وأتحقق أن مجلس الشيوخ هو كل شىء فى الحقيقة وفى الشعب اختلافات قليلة. لا يزال لدى سبب آخر، سبب مرتبك، ربما حيلة ماكرة، كيلا أكتب الأسماء بإسهاب: فى مهنتى (التى هى مهنة الرسم) نبدأ باستعمال الألوان مثلما تأتى فى الأنابيب، والتى بها أسماء ثابتة على الدوام. لكن عند خلطها، على لوحة الألوان أو على القماش، تتغير بأقل تركيب، أو إضاءة، ويظل اسم اللون كما كان، بالإضافة إلى اللون المجاور، وبالإضافة إلى مزيج من الاثنين واللون (الألوان) الجديد (الجديدة) الذى (التى) ينتج (تنتج) عنه، ويدخل (تدخل) فى درجات ألوان غير مستقرة باستمرار لاعادة العملية، فى الوقت نفسه مضاعفة ومضروبة.

الإنسان، أى إنسان، هو أيضاً هكذا قبل أن يأتيه الموت (فالميت الآن لا يمكنه أن يعرف من كان): إطلاق اسم يعنى تثبيته فى لحظة معينة، شل حركته، وربما سبب له اختلالاً جعله مشوهاً. أود تركه غير محدد إلا بأحرف أولى بسيطة، لكنه يحدد نفسه بالحركة. ربما يوجد هنا كثير من خيالى، لا أعرف إن كان ذلك يشبه افتتان أحد تعلم لعب الشطرنج ويعتقد أن فى إمكانه القضاء على كل القطع الممكنة فى الحال (الكتابة، أو الخط، الذى يأتى قبلها، هى شطرنجى الجديد): أو

ستكون فى نهاية الأمر قصر نظر ولكى يرى جيداً يجب عليه النظر عن قرب، وبفضل ذلك، دون استحقاقه لأسباب أخرى، يمكن اكتشاف ما لا يمكن رؤيته سوى عن قرب. إس هو حرف أول أجوف أنا وحدى من يمكننى ملئه بما سأعرفه وبما سأبتدعه، كما ابتدعتُ مجلس الشيوخ والشعب الرومانى، لكن فيما يتعلق بإس لن أرسم خطأ يفصل بين ما هو حقيقى وما هو مُبتدع. أى اسم يبدأ بهذا الحرف يمكن أن يكون اسم إس. كلها أسماء معروفة وكلها مبتدعة لكنها لن تطلق على إس: احتماليتها جميعها هى التى تجعل من المستحيل اختيار إحداها. أعرف سببى وأؤكده بالفعل. يكفى أن نردد الأصوات التى هى الأسماء التى ستظهر فيما بعد مكتوبة، لنعرف ما هو خواء الاسم الكامل. أيمكننى أن أختار أياً من هذه الأسماء لإس (هذا)؟ : سا سافاديرا سافينو ساكادورا سالازار سالادينيا ساليما سالومونسالوستيو سامبايو سانتشو سانتو سارايبا ساراماجو ساؤول سيابرا سيباستيان سيكونديو سيلويكو سيمبرونيو سينا سينيكا سِبولفِدا سيرافين سيرخيو سيرزدِلو سيدونيو سيجيسموندو سيلبفريو سيلفينو سيلفا سيلفيو سيسيناندو سيسِفو سُوارس سوبرال سقراطيس سويّرو سوفوكلس سوليمان سوروبيتا سووسا سووتو سويطونيو سليمان سولبيثيو. نعم أستطيع الاختيار، لكننى سألجأ للتصنيف، واضعاً الأسماء فى صف. إذا قلتُ سالومُون سيكون رجلاً ، وإذا قلت ساؤول سيكون

آخر؛ وسأقتله عند مولده إن فضلتُ يسميته سيلوِكو أو سينيكا. ما من سينيكا يستطيع اليوم إدارة .SPQR (سينيكا، لوثيوس أنايوس سينيكا) [٤ ـ ٦٥] بقرطبة، وهو فيلسوف لاتينى؛ كان مؤدِب نيرون، ثم وقع فى مأزق وتلقى منه أمراً بالانتحار بشق عروقه. مقالات: عن سكينة النفس، عن قصر الحياة، قضايا طبيعية، رسائل إلى لوثيليوس). للاسم أهميته ، لكن لا يكون له أدنى أهمية عندما أُعيد قراءة ، مواصلا ودون توقف، كل الأسماء التى كتبتها: فى السطر الثانى أفقد صبرى بالفعل ، وفى الثالث توافقت مع نفسى على أن الحرف الأول يرضينى تماماً. لذلك سأكون أنا أيضاً مجرد إنش، ليس أكثر. مجرد مساحة بيضاء، وإن كان ممكناً تمييزها من بين المساحات الفرعية، ستكون كافية لأقول عنى ما يمكن قوله. سأكون، من بين الجميع، الأكثر خفاءً، و لهذا سأكون أكثر مَنْ يتحدث عن نفسه (يقدم نفسه). (يقدم نفسه : يخرج ما بداخله، يبوح). سيكون لآخرين اسم هنا: لا أهمية لهم. سأذكر ـ على سبيل المثال ـ اسم أديلينا: أنا فقط أضاجعها : فلا أعرفها ولا أرغب (معرفتها). لكننى سأجردها من اسمها، مثلما أعريها أو أطلب منها أن تتعرى، فى اليوم الذى سيبدأ فيه هذا الاسم أن يكون بالنسبة إلىّ مجرد لون صبغ فى الأنبوبة أو فقاعة فى زجاجة. قد أسميها إيه.

لو لم يكن إس مديراً لمجلس الشيوخ والشعب الرومانى ما شغلتُ نفسى برسم صورته. كانت لديه

حيطة ساخرة من التصريح لى بذلك ، كمن يعتذر بتكاسل عن ضعف صغير، واضعاً إياه فى حساب أسباب بعيدة يحترمها أو يعذرها تسامح مزدرى فقط. لكن قوله هذا كان أيضاً اعترافاً بالصدع الأول فى صَدَفَته، عندما لم أكن قد فكرتُ حتى فى الصورة الثانية. هناك فى قاعة مجلس إدارة SPQR ثلاث صور لمديرين راحلين، وكان مجلس الإدارة قد قرر (لتجنب العودة المضحكة لتكليف رسم صورة من خلال صورة فوتوغرافية: كان هذا ما حدث عقب وفاة والد إس، ورسامه كان مدينا)(*) أنه من الساعة الأولى التى أصبح فيها مديراً يأخذ الصورة فى حياته ويعلقها فى البرواز الرابع ، المعلق بالفعل على يمين من ينظر.

وافق إس على تشييد هرمه الجنائزى واخترِت أنا (لأن مدينا صار متقاعداً) لأفتح الغرف السرية وأختمها. قال لى إس هذه الأشياء بكلمات مختلفة (فضلاً عن أشياء أخرى اكتشفتها فيما بعد) حتى لا أعرفها أنا عن طريق آخر، وكنتُ أسمعه بينما كنتُ أمزج الأصباغ على لوحة الألوان ؛ كان يبدو بهلواناً، لكن البهلوان لا يحتمل أن ينظروا إليه: لم يحدد أسباباً أخرى لكرهه أو بغضه: فقد بدا إس كريهاً فى تطور آخر. أما أنا فقد وضعتُ فى اليوم التالى قماشاً

(*) هنرى مدينا (١٩٠١ ـ ١٩٨٨م): هو رسام برتغالى، كانت له شهرة عالمية فى رسم البورتريه. انتقل للعيش بين العديد من الدول ورسم الكثير من الصور الشخصية لشخصيات مهمة من ضمنها موسولينى وعدد من ممثلين هوليوود. (المترجمة).

جديداً على حامل الرسم فى الغرفة الخلفية، وبدأت أرسم الصورة الثانية.

إذا لم يكن بسبب تردد الفنان بداخلى والذى يضع التفاهة بدلاً من الموهبة والملاحظة البطيئة مكان الحدس الخاطف، فلن أستطيع وصف هذا الشكل الخارجي لـ SPQR الذى يطول نحو الداخل مثل فقاعة عازلة، مُخفياً الميكانيكا أو الكيمياء أو لا أعرف ماذا الذى هو الحقيقة الداخلية لمؤسسة كبيرة . يجب أن أوضّح بشكل أفضل. عندما ذهبت إلى SPQR لدراسة الصالة، الإضاءة، المكان الذى ستستقر فيه لوحتى (وكان من الممكن بشكل جيد تجنب هذا الضياع للوقت إن لم يصبنى تردد الفنان كما قلتُ من قبل)، نظرتُ أولاً إلى واجهة البناية، التى تأملتها من قبل بالكاد، وبعد أن دخلتُ، ذهبتُ ورجعتُ عبر واجهة داخلية كانت تبدو ممتدة إلى الخارجية بحوائط، وأثاث، ووجوه موظفين، وسجاجيد، وتليفونات سوداء، ولوحة واضحة، وطقس معتدل، ورائحة نقية لخشب مزخرف، وسطح قاتم جداً مثل الواجهة ذات القيشانى المشيدة فى ثلاثة طوابق فى ميدان شبه ريفى. كان كذلك يشبه الدخول عبر فم عملاق نائم، الانزلاق عبر جدار المرىء، التجول فى المعدة والخروج من جديد، ليس عبر جوف جسد بل عبر جلد ممتد فى غشاء مخاطى متغير على الدوام، بعيداً جداً عن دوران الأوعية وعن كيمياء الغدد كما لو كنت مدفوعاً مازلتُ بمرونة الجلد. لذلك سأضيف أننى عندما

يمكننى التحدث عما رأيتُ، فأنا لا أعرف ماذا رأيتُ، فلم أحوله لمعرفة ، بعد.

أكره قول كلمة قيشانى، وأكرهها أكثر عندما أكتبها الآن. ومن خلال ما رأيته (لا أتحدث عما حققته، فما أنا إلا رسام أكاديمى) ليست هناك ألوان للابتكار. فلو مزجتُ لونين سأصنع ألف لون، ولو مزجتُ ثلاثة سأصنع مليوناً، ولو مزجتُ سبعة سأمتلك عدداً لا نهائياً، وعند مزج العدد اللانهائى، سأسترجع اللون الأولى، لأبدأ من جديد. لا يهم ألا يكون لهذه الألوان اسم، ألا يكون من الممكن تسميتها: فهى موجودة وتتضاعف. لكننى أبغض هذه الكلمة (هل سأتعلم كره أخريات؟) الملتصقة بأشياء لا تناسبها: القيشانى يبدو شيئًا أزرق، مصنوعًا من الأزرق، مصبوغًا باللون الأزرق، ضاربًا إلى الزُرقة، لا شىء شبيه بهذا الطوب الخالى بالتحديد من اللون الأزرق، بهذه المربعات المكونة من طين مرسوم ومغطاة بلون ذهبى، برتقالى، أحمر، بنى مائل للصفرة، بمسحة لا قيمة لها من الفضة التى ربما تكون فى الواجهة الزجاجية، واجهة .SPQR فى بعض ساعات من اليوم، تكون هذه الواجهة مرئية وغير مرئية: فالشمس، عندما تميل فى زاوية معينة، تُحَوِّل الزهرة الكبيرة إلى مرآة فريدة ؛ وبعد ساعة تعود الدقة إلى الرسمة والصفاء إلى الألوان، كأن الواجهة الزجاجية قد التقطت واحتفظت بهذا الضوء فقط الذى يكفى أفضل نقطة بالعين البشرية، التى لا تريد أن ترى أقل

لكن لا تستطيع أن ترى أكثر، بحسرة من لا يرى ما يريد بل ما قد لا يرغبه. هناك صلة سلمية بين العين والجلد الذى تراه: من يدرى إن كان العمى أفضل من الرؤية الحادة للصقر الموجودة فى محاجر بشرية؟ بالنسبة إلى أعين النسر ، كيف يكون جلد جولييت؟ أى شىء رآه أوديب عندما أعمى نفسه بأظافره؟

ما زالت SPQR تستخدم واحداً من هذه الأبواب الدوارة التى تعد بالنسبة إلىّ ترجمة برجوازية للواجهة الصخرية التى كانت مدخل مغارة الأربعين حرامى. لا يجب أن نقول افتح يا سمسم (نبات السمسم) ليتمثل أعظم تضاد عند الباب: فهو دائماً مفتوح ودائماً مغلق فى وقتٍ واحد. إنه فتحة عملاق ، يلتهم ويطرد، يبتلع ويتقيأ. يشعر الداخل بالخوف، والخارج بالراحة. وهناك شعور بضيق مفاجئ عندما لا نكون بالخارج ولا بالداخل فى وسط الحركة : نسافر داخل أسطوانة كأننا نعبر حائطاً من الهواء، وهذا الهواء لين كطين البئر أو صلب ومضغوط كقاعدة مسلة. كان لدىّ بلا شك اختناقات مرعبة فى طفولتى، صور خرافية أو سوداء فقط (بيضاء ، بالنسبة إلى الأسود) مستقرة فى قلبى، حيث يستحضر هذا المبنى الأسطوانى اللامع الرعب الأوَلى. الخروج ، فى هذه الحالة ، نجاة فى الحقيقة، طفو، أو تكسير عنصر كثيف من أجل هواء شفاف وصالح للتنفس.

لكنى الآن بالداخل وأسير بالممر الطويل، الموازى لردهة استقبال ثقيلة وممتدة يقبع خلفها الموظفون

، برءوس مرفوعة ويدورون ببطء كأن وجوههم أيضاً باب دوار، بأطياف وأنسجة بالداخل. لا أحد يعرفنى. وفى العمق، أمام الباب بالضبط ، هناك سلم عريض (اصعد مباشرةً إلى الطابق الأول واسأل عنى)؟ بدرابزين من الخشب من الطراز الأيونى (شرح: قطع عَرَضى قد يُظهر الحليتين الحلزونيتين الجانبيتين لتاج عمود أيونى) وسجادة عملية ذات ألياف خشنة، مثبتة بخطاطيف صفراء . يدهشنى هذا الجو العتيق. يقطع تجويف السلم البلاط الأعلى، مُحولاً إياه إلى ممر مثلث، محدد من ثلاثة جوانب بدرابزين هو امتداد لأذرع الدرابزين الرئيسى . عندما أقترب ينهض حاجب يرتدى زياً رسمياً لونه أزرق. "إن كان من الممكن التحدث مع المهندس إس "(استخدمتُ صيغة الشرط بدلاً من الجملة الخبرية: أريد التحدث)" وما اسم حضرتك؟" قلتُ له الاسم. لست أكثر من هذا الاسم بالنسبة إلى هذا الرجل عندما يدخلنى إلى قاعة الانتظار، ورغم كل شىء، فتح لى الباب وتركنى وحيداً مع الكراسى الوثيرة، والسجادة، ونقوش الصيد الإنجليزية، ومطفأة السجائر الزجاجية الثقيلة. للوصول لهذا المكان، أى اسم يكفى. فيما بعد، يمكن لاسم آخر فقط أن يقودنى: الاسم أم الشخص؟ أم لا الاسم ولا الشخص، بل سكرتيرة إس، على سبيل المثال، ذات الكيان المتميز، مثل قفاز إس، أو عقدة رباطة عنقه؟ لم أجلس. أكره الجلوس فى قاعات الانتظار حيث يجب أن أنتظر قليلاً. الجسد

الجالس على الأريكة لا يعرف الراحة إلا بالكاد ، أو حتى لا يعرفها ، يبحث لا يزال عن طريقة يريح بها عظم كتفه أو تثبيت ساق ليضع الأخرى فوقها بشكل طبيعى ، معطياً انطباعاً بثقة مزيفة تنكشف فوراً عندما تُعاد الساق الموضوعة فوق الأخرى إلى وضعها الأول وتشغل مكان الأخرى التى تجرب الحركة نفسها اللعينة إذا طال الانتظار، وبمجرد فعل كل هذا أو البداية فقط، يُفتح الباب بجفاء ويطل هو نفسه، أو حسناً، بتحفظ يخرج أحد مرءوسيه، ويجب علينا القفز من الأريكة، حاملين ساقنا المعلقة فوق الأخرى، شبه مساجين داخل مرافئ تحيط بنا بخبث. ولو كان هو نفسه من يأتى بيد ممدودة، فلا أياد لنمدها؛ لأننا مشغولون بتحقيق أى توازن ، توازن يجعل كل شىء طبيعى ولا يترك شيئاً للصدفة ، بصوت أو صورة، مضحك أو مربك، فى هذا المشهد الأول من الفصل الأول. هذه الأشياء لا تخطر ببالى. اقتربت من النافذة الوحيدة فى القاعة، كانت تطل على ممر ضيق دهانه رمادى تُرى به نافذة أخرى ، فى الطابق الأسفل ، ويمكن من هذا الطابق تخمين أنها كانت تؤدى إلى الدهليز الكبير الذى كنت قد اجتزته من قبل. كنت أميز فقط رجلاً جالساً على مكتب، أمامه كومة أوراق خضراء (أقول كومة أوراق، لكننى أصحح: عمود منتظم بإتقان) ودرج بطاقات الفهارس على جانبه الأيسر، مكوناً زاوية من ٤٥ درجة مع حافة المكتب، حيث كان الرجل يراجع بسرعة (الدرج لا

الحافة) بيساره بينما كان يمسك بيمينه ختماً، ختم تاريخ أو رقم أو اعتماد أو أى ختم آخر يعلمه الله. وبينما كان الرجل بذراعين نصف مفتوحتين، كان يبدو أنه يفتحهما للفراغ الذى أمامه ، هذا بالنسبة إلىَّ وحدى لأننى لم أكن أرى شيئاً. مع ذلك، أخرجتْ اليد اليسرى على الفور بطاقة صفراء، بينما كانت تستقر اليمنى، المسلحة بتلك الآلة الغامضة، على ورقة خضراء بصرامة تاركةً لطخة سوداء، كانت تبدو مجرد نقطة سوداء من على بعد. اليد نفسها كانت تأخذ حينئذ قلماً رصاصاً وتكتب به شيئاً فى البطاقة، بعد ذلك عادت اليد اليسرى إلى سجل البطاقات لوضعه وسحبه من جديد، فى الوقت الذى تحط فيه اليد اليمنى القلم الرصاص وتمسك بالذيل الأسود (ذيل الختم لا شىء آخر، فلم يكن هناك حيوانات بذيل)، ليعود إلى البداية، إلى الحركة المفتوحة نفسها لمَنْ يعانق الفراغ. عددتُ الحركة سبع عشرة مرة ، وفقط عندما شعرتُ بفتح الباب من خلفى ركزتُ بعينىّ فى الصورة الكاملة للرجل الذى كان يعمل هكذا: كان يبدو طويلاً، عريض المنكبين، وللحظة ذكرنى بصورة قاموا برسمها لى واحتفظت بها، كنتُ أظهر فيها بظهرى ، ظهرى بكامله ، وكانت بعيدة جداً عنى بُعد ساكن القمر من جانبه الآخر، الذى يسير حاملاً على عاتقه حزمة حطب، كما أشارت لى جدتى وأنا صدّقتها متأثراً فى وقت ما. هى صورة أُلقى عليها نظرة مليئة بالفضول من وقت

إلى آخر (أعلقها فى الاستوديو)، وكأننى أنظر لغريب: لا أعرفنى أبداً فى تلك اللحظة، فى ذلك الظَهر قليل الانحناء، فى هاتين الأذنين المائلتين قليلاً للأمام ، أو هكذا تظهران فى الصورة. مَنْ أنا ـ ذلك الشخص؟

عندما التفتُ اكتشفتُ السكرتيرة أولجا (هكذا سأسميها عند نطق اسمها) فى منتصف الطريق. جلستُ فى النهاية ، لأننى تعثرت بمطفأة سجائر أخرى طويلة وتحتم علىّ أن أقوم ببعض إيماءات عبثية لكن لابد منها ، لأقترب من السكرتيرة أولجا فتكون يدى بمحاذاة يدها وصوتى جاهزًا بإجابات فورية. أسمع ما تقوله لى، بينما أرقص على حبل المفاجأة المهتز، إن السيد إس غير موجود، إنه اضطر للخروج لأمرٍ عاجل لا يمكن تأجيله، وإنه طلب الاعتذار بالطبع، وكان واضحاً أن سكرتيرته أولجا تنتظرنى وتحت أمرى لمرافقتى إلى صالة الاجتماعات وإعطائى كل الشروحات الضرورية التى فى متناول يدها. ضغطتُ على يدها واضحة الليونة والعطر وقلتُ جميل جداً ، لم يحدث شىء، هى دقيقة فقط. ومع أن السكرتيرة أولجا تنظر إلىّ وجهاً لوجه، لا تخفى فضولها. ولا تخفى أيضاً أو تحاول أن تخفى خيبة أملها. أتخيل أنها كانت تتصور الرسامين بطريقة أخرى: لكنها لا تعلم أننى رسام أكاديمى فقط (هل تعرف حتى ما الرسام الأكاديمى؟) تتصور أنه يلبس على الموضة الشائعة ومن الممكن أن يكون، هو ـ أنا ، بذراعين مفتوحتين نحو الفراغ باحثاً عن بطاقة بيده

اليسرى وممسكاً بيده اليمنى ، ليكون فى النهاية شيئاً مختلفاً، ذيلاً ، ذيل حقيقى للعَقْعَق (طائر من عائلة الغربان، كالببغاء، لديه استعداد لتقليد الصوت البشرى). بدأنا نقلد نحن ـ الاثنين ـ الصوت البشرى بينما نخرج من قاعة الانتظار ونجتاز، صوب الجانب الآخر ، ممراً واسعاً، به ـ على اليسار ـ ثلاثة أبواب رحبة مدهونة تؤدى إلى قاعة مجلس الادارة، وعند الباب الثانى رأيتُ السكرتيرة أولجا، بحركة مرحة من معصمها صاحبها تموج كتفيها، تدير مقبض الباب وتدخل. وقفتُ عُشر ثانية على العتبة، كما نفعل جميعاً لإظهار أننا لسنا غير مهذبين (حسن التربية، فى كثير من الحالات،مسألة تحتاج إلى عشر ثانية أو أقل)، ودخلتُ بتحفظ بينما السكرتيرة أولجا تشعل أنواراً سخية، كما لو أنها ترحب بى فى منزلها الخاص. معها حق: فليس لدينا ملكية خاصة، لكن من المناسب أن نُظهر ثقة وفتوراً عندما نستخدم أى شىء ينتمى إلى آخرين بدرجة أكبر من انتمائه لنا؛ لأن هناك دائماً من يمتلك أقل. فإذا ذهبتُ إلى السينما، إلى المسرح، إلى كونشرتو، أعلم أن الكرسى الذى أجلس عليه لا ينتمى لى، لكننى أتصرف كأنه مكانى الحقيقى فى العالم، المكان الذى كافحتُ كثيراً وعملتُ من أجله.

أول ما فتننى كانت المنضدة (لا شىء آخر سيفتننى، لكن لأنها فتنتنى افترضتُ أن هناك أشياءً أخرى ستفعل الشىء نفسه فيما بعد): ضخمة، لامعة،

داكنة كالبازلت، تبدو كحمام سباحة واسع به مياه سوداء أو زئبق. ليس فوقها شىء: لا غطاء، ولا دواية، ولا دفتر أوراق، ولا منشفة رمزية. والكراسى، الأحد عشر، كلها متساوية، عدا كرسى رأس المنضدة ، على اليسار ، حيث له ظهر أطول بمقدار شبر. الكراسى منجدة بالأحمر (نسيج ثرى) وبها مسامير كثيرة بلون ذهبى. وكأن السكرتيرة أولجا استضألتْ الإضاءة وأزعجها صمتى، فهرولتْ لتزيح الستائر السميكة. توقفتُ عن النظر إلى المنضدة ولاحظتها (فعل يعنى تقريباً نظرتُ إليها، لكن به أتجنب التكرار الممل الذى يحدث أكبر ضرر للأسلوب طبقاً لما يقولونه): ليست قبيحة هذه السكرتيرة أولجا، مع أنها أطول بالنسبة إلى ذوقى (لكن ما علاقة ذوقى بهذا؟) هى نحيفة كذلك، لكنها منتصبة القوام . لها خطوة راسخة على الأرض، ولديها منحنيات لا يمكن ترجمتها فى فخذيها ومؤخرتها، يطلق عليها الفرنسيون سيدة بمنحنى. أراها الآن تتقدم نحوى، فجأة، واعية أننى أتفحصها، فتهز نهديها وتحرك رأسها، مرة واحدة فقط، حتى استقر شعرها المسترسل على كتفيها الذى تظهره المرآة كشىء أوحد مضبوط. أضطر أن أبتسم لما أراه ، ابتسامة متوترة بعض الشىء، ابتسامة منْ يعشق النساء كثيراً، مثلى، فيبدأ دوماً بخشيتهن، لكننى بدّلتُ الابتسامة بكلمات وقلتها باختصار عند هذا المثلث من القاعة ، فلم تكن كلماتى طليقة مثل نهديها، ولا عارية مثل فخذيها .

أشارت لى إلى طرف القاعة المقابل لكرسى الرئيس. اتبعتها، مشغولاً بنفسى، تأملتها فشعرتُ نحوها بكره من هزة ردفيها اللذين لا يثيران أبداً، فترضيانها، هذه السحابة السوداء التى تتكون فى وسط جسدى والتى هى، فى أحاسيسى، تصوير للرغبة الجنسية. وقفتُ بجانبها. «هذا هو البرواز»؟ قالت، وظلت تنظر إلى الفراغ كأنها تدعونى لمرافقتها فى تأملها. انتبه أن الصورة المجاورة لوالد إس، وبعيداً تقبع صورة عمه ومؤسس الشركة. اقترب من واحدة من النوافذ: تطل على حديقة مدهشة، خضراء ومضيئة بتطرف. أنظر حولى مرة أخرى، وأطلب من السكرتيرة أولجا أن تطفئ الأنوار و تفتح كل النوافذ، أن تغلق كل النوافذ وتضىء الأنوار، أن تطفئ بعضها وتشعل بعضها الآخر، أن تضىء المنطفئ وتطفئ المشتعل. أتروى قليلاً، أمارس مهنة الساحر البسيطة، وأبث القلق فى السكرتيرة نفسها أولجا نفسها، أجعلها تفقد أعصابها، الآن تتنفس مرتجفة، فأنا نوع من المنومين المغناطيسيين القادرين على إسقاطها فوق المنضدة بإيماءة بسيطة لأتملكها ببطء، مفكراً فى أمورٍ أخرى، ربما فى لون الحديقة الأخضر، ربما فى هذه الأبليكة الصغيرة الموضوعة على حافة البرواز البارزة. وسأهتم قليلاً بترك خيط مسترسل ، كندب أبيض ، بارز ، بداخله ينتفض أبنائى الخافقين ، فوق لمعان المنضدة عند انسحابى.

تقف السكرتيرة أولجا بجانبى، وديعة جدًا، متخشبة بعض الشىء، كما لو كنتُ حاولتُ اغتصابها

بالفعل وهى ـ احتراماً لرؤسائها ـ لم ترد فضائح. أبتسم من جديد وأسألها، ما أبعاد البرواز؟ تحمّر وجنتاها وتقول إنها لا تعرف. أطلبُ منها أن تهاتفنى على البيت فى اليوم التالى لتعطينى هذه المعلومة التى لا غنى عنها : أشرح لها أننى يجب أن أشترى القماش بالحجم المناسب. تفهم، لكن تعاود وجنتاها الاحمرار، وبينما اقترب أنا مرة أخرى من النافذة لمشاهدة الحديقة، تتجه هى إلى الباب ، عمداً ، لتفّهمنى أن سبب زيارتى انتهى. وبينما نبتعد فى الممر حتى بداية السلالم، تشرع فى الحديث عن المهندس إس وتقول إنه سيكون فى الشركة فى صباح اليوم التالى وأنها ستمكننا من الحديث التليفونى لنحدد الجلسة الأولى للرسم. أرد عليها كما ينبغى ونودع بعضنا بجفاء: لم أستطع أن أفهم لماذا، مع أننى أعترف بهذا الجفاء من جانبى بينما أهبط السلم وأرى سرعة الباب الدوار أمامى. أبحث فى المدخل الهائل عن رجل الأوراق. ها هو ذا : يفتح ويغلق ذراعيه كأنه غارق بانتظام ، بين البطاقات الصفراء والأوراق الخضراء، فى الوقت نفسه الذى نعق فيه عَقعَق أمامه وحاول تعلُم الكلام.

خرجتُ من مجلس الشيوخ والشعب الرومانى وذهبتُ إلى البيت. جلستُ لأقرأ أمام حامل الرسم الفارغ للقراءة. كنت أبحث عمداً عن كتابات ليوناردو دا فنشى. وبشكل معقول ، قرأتُ ما كنتُ قد قرأته من قبل مرات كثيرة : «انظر، أيها الرسام، إلى أكثر الأجزاء قبحاً فى جسدك وركز فيها دراستك لتصلح

عيبك؛ لأنك لو كنت فظاً فصورك ستظهر هكذا أيضاً وستكون بلا روح، وبهذه الطريقة، كل ما فيك من جمال أو قبح سينعكس بطريقة فى صورك .كانت ساعة العشاء. أرحتُ الكتاب فى يد سان أنطونيو الممدودة الذى كان قد فقد الطفل يسوع، وخرجتُ. عندى يقين راسخ أن هذا القديس لا يضيع فرصة، منحتها له هكذا، لتحسين قراءاته التالية: اكتشفته عندما بدا لى خجلاً ومرتبكاً فى يوم تركت فى كف يده كتاباً جريئاً جداً بالنسبة إلى طهارته. أترك له اليوم أفضل ما يُقرأ. ميتاً، وفقاً لما يقوله التاريخ، فى عام ١٢٣١ لم يكن سان أنطونيو يتخيل ربما أنه سيكون مذنباً مثلما سيكون ليوناردو. ولا إنساناً بهذا الشكل المبالغ فيه.

ـ ٤ ـ

بعد ذلك بثلاثة أيام كانت الجلسة الأولى. الأمر كله كان منسقاً من خلال السكرتيرة أولجا (غير لائق قول "من خلال"، الأصح سيكون "بواسطة")، لأن إس، عكس ما أكّدته لى، لم يذهب إلى SPQR فى اليوم التالى، أو كان قد ذهب ولا يريد إضاعة وقته معى. ولأننى بلا خادمة، بلا سكرتيرة ولا سعاة، فتحتُ الباب بنفسى عندما دق الجرس: يرى عملائى أنه من المهم أن أفتح الباب بنفسى ، دون تكليف ، متدثراً بنوع من الأردية هى بين القميص الواسع والخفيف وروب الفنانين القديم. الحقيقة أنهم مساكين سُذج لا يعرفون شيئاً عن الفن ويعتقدون أنهم سوف يجدونه هنا، لمجرد وجود أقمشة على الأرض، لوحات ورسومات مُعلقة على الحوائط وبعض القذارة ، المُحافظ عليها فى حدود صارمة تحولها إلى شىء أكثر جاذبية بالنسبة إلى العيون المذهولة لمن لم ير

أبداً مزيداً من الفن ولا طريقة أخرى لعيشه. حياتى عبث منظم بتحفظ: ولأننى لا أستسلم للغواية بشكل مبالغ فيه، تبقى أمامى دائماً فرصة أكيدة للتراجع، منطقة للتردد حيث أستطيع بسهولة أن أبدو شارداً، غير منتبه، وفوق كل هذا بلا حسابات. كل أوراق اللعب فى يدى، حتى عندما لا أعرف النصر: من المؤكد أننى أربح القليل عندما أربح، ومقابل ذلك أقل الخسائر تصيبنى. فحياتى بلا أحداث عظيمة ولا درامية.

أدخلتُ إس إلى مرسمى. كان يبدو شاعراً بالراحة، كأنه يعرف كل أركان البيت (كان قد زارنى مرة واحدة فقط لطلب صورة مرسومة) وسألنى على الفور، ربما باندفاع مفرط ، أين أريده أن يجلس. لاحظت حينها أنه متوتر. هل حكتْ له السكرتيرة أولجا كل تلك المناورات من فتح وغلق النوافذ، إشعال وإطفاء الأنوار فى قاعة مجلس الإدارة؟ أيكون أبله فيخاف من هذه الأداة، الموصُوفة فضلاً عن ذلك من قبَل شخص ثالث؟ أم أنه يريد فقط وضع مسافات، وإظهار اختلافات جوهرية موجودة بين زمنه وزمنى؟ أيرغب أن يؤكد أنه ليس هناك شئ مشترك بين مدير شركة وفنان- رسام ، عدا وجه يُعار لشخص مجهول بالساعة (طبعاً بمزية أن من يُعير هو من يدفع فى هذه الحالة)؟

أشرتُ له إلى الكرسى الكبير المستخدم فى هذه الأحوال. كرسى له ظهر مستقيم، أحرص على تغييره

من لوحة إلى أخرى حتى لا تتكرر الكراسى على الأقل، فأنا أعرف بكل تأكيد أن عملائى المرسومين لن يسمحوا بهذا التكرار : إنهم يقبلون بسهولة أن يظهروا متشابهين بعضهم لبعض على أن يظهروا جالسين على الأثاث نفسها. غير واثق فى نفسه، متردداً لئلا يكون قد جلس سريعاً بشكل زائد عن اللزوم، استقر إس على الكرسى وظل منتظراً. وضع ساقاً فوق ساق ، إنها حركة أعرفها جيداً جداً، فأنزلها على الفور. قلت له أن يأخذ راحته، دون الانشغال بالرسم: وقتها كنتُ أرغب فى عمل بعض الاسكتشات السريعة على ورق الكربون فقط من أجل التعرف على وجهه، حركة عينيه، خفقان جناحى أنفه، حركة فمه أثناء الكلام، شدة ذقنه. لا يحلو لى التحدث أثناء العمل، لكن ينبغى أن أتجاوب مع العميل الذى يدفع ، أن أكون طوع أمره بينما أواصل رسم الصورة. لهذا أضطر للحديث، لكننى لم أتعلم بعد عمل ذلك بطبيعية: أرفض الثرثرة حول الطقس، لا يمكننى طرح أسئلة غير متحفظة أو درجة عدم تحفظها تُعرف فقط متأخراً جداً، ومع مرور السنين تعلمتُ أن أبدأ هذه الحوارات دائماً الطريقة المتكلفة نفسها، من ناحية أخرى: هل هذه لوحة حضرتك الأولى. لا أُلح، وإذا جاوبونى بلا، إنها ليست لوحتى الأولى: قد انسحب بسهولة ، أو أستطيع إذا أردت، الانزلاق نحو تقديرات ازدرائية أقوم فيها، وبشكل طبيعى بعد عقد اتفاق متبادل (إن وصل هو لذلك)

بتشويه الصورة العامة لزميل مهنتى. فى حالة إس، كنتُ أعلمُ أننى لا أخاطر بشىء. إن كانت لديه لوحة أخرى من قبل ، لأخبرتنى السكرتيرة أولجا بذلك ، دون شك، إما لتضايقنى، وإما لتجاملنى. حتى بدون هذا التأكيد كان الخطر لا محل له: إس لم يكن من نوعية الرجال الذين يبحثون عن رضا ساذج فى لوحة زيتية. برونزى اللون بصورة فائقة، ماء وجهه واحد، دون أن يشبه أبداً وجوه العوام البائسة التى تتساقط بشرتها بعد البريق الأول لضربة الشمس، عدّل إس ما بدا لى توتراً عند دخوله، والآن كنت أشغل مكان العامل وأخُط فى الورقة الأوامر التى يعكسها وجهه. لا أعتقد أنه فكّر فى ذلك حينها. الآن ، عندما أتروى (يجب علىّ التروى الآن تحديداً قبل أن أطلق يدى فى هذا النص المتصل)، أكتشف أسباب طمأنينة إس الفجائية :علاقتنا صارت واضحة بعد أن شابها الاضطراب البدائى، والعالم أصبح منظماً بشكل جلى فى مكانه الخاص. لم يجب على سؤالى، وفعل شيئاً آخر كان يفترض معه إظهار اهتمام كافٍ فى كلمات محددة يحمل معنى أبوى موظف فى مناسباتٍ أخرى: إذا كنت أرسم منذ وقت طويل. منذ الأبد، جاوبته. لا أعتقد أننى فعلتُ شيئاً آخر قبل ذلك ، أضفتُ. بالطبع كانت كذبة، لكنها جملة جميلة، تُرضى من يقولها وتروق لمن يسمعها. من الممكن أن تكون ذريعة لحوار جيد حول مسألة الميول المثيرة للجدل (هل يولد الواحد منا فناناً، أم يكتسب الفن؟ هل الفن موهبة

ملغزة أم هو تعلّم دقيق؟ هل ثوار الفن مجانين فى الواقع؟ هل حقاً قطع ڤان جوخ أذنه؟ هل لدى الفنانين الحقيقيين فزع من الفراغ؟ والجريكو، هل كان الجريكو مصاباً ببعض الخلل البصرى؟ وهل كان بيكاسو ، على العكس، يتمتع ببصر «متماد». ألا أرى أنا الشىء نفسه؟ ماذا كان يبدو لى كولومبانو(*)؟)، لكن إس كان يتصرف وكأنه لا يستمع إلىّ وسألنى إن كان من الممكن أن يلقى نظرة على الاسكتشات. بالطبع، فالمالك كان يريد معرفة حصيلة الموظف.

مرّرت له الأوراق فنظر إليها سريعاً، موافقاً برأسه بصرامة أكثر مما يستحق الموقف، وأعادها لى على الفور. عاقبته لبرهة لوقاحته، محتفظاً بالرسومات فى يدى، دون النظر إليها، ودون النظر إليه ، مُظهراً له هكذا أنه ارتكب خطأً، أن قواعد العلاقة الطيبة بين الرسام وموديله قد نُقضتْ. اللوحة مقدسة، ألم يكن يعرف ذلك؟ لا يمكن النظر إليها دون إذن، والإذن ليس كافياً دائماً للنظر إليها، ألم يكن يعرف ذلك؟ تركتُ الاسكتشات جانباً وقلتُ إننى لا أحتاج وقتاً أكثر لهذا اليوم. إننى أود أن نتفق على موعد للجلسة القادمة، حتى لا يتحتم (على كلينا) إضاعة الوقت مع وسطاء. قلتُ هذه الكلمات بثقة تشى بعدائية، وشددتُ على كلمة «وسطاء» لأن فى

(*) كولومبانو بوردالو (نوفمبر (١٨٥٧ ـ ١٩٢٩م) أعظم رسام برتغالى فى القرن التاسع عشر. بعد إعلان الجمهورية فى البرتغال فى عام ١٩١٠دُعى لتصميم علم النظام الجديد. وقد رُشح كمدير للمتحف الوطنى الفن المعاصر. (المترجمة).

تلك اللحظة نفسها كان لدى يقين (نابع من آلاف النكات المعروفة لجميع الناس) أن إس ارتبط أو كان يرتبط بعلاقة جنسية مع السكرتيرة أولجا، ولنفهم بعبارة علاقة جنسية كل الذى يحدث فى السرير، أو ما يحل محله بشكل طارئ ومن الممكن غيابه، بين شخصين أو أكثر من جنسٍ مختلف، أو من الجنس نفسه، فيقررون تجربة عضو الطرف الثانى بأى جزء فى جسدهم. اقترح إس بفظاظة أيضاً يوم الجلسة التالية، ولطّفتُ أنا لهجتى، فتأكدت وأيقنت (بالفظاظة نفسها) أنه لم تكن له علاقة (جنسية) مع السكرتيرة أولجا. رافقته إلى الباب. واتفقنا ضمنياً على ألا نُسلم باليد عند الوداع. سمعته ينزل درجات سلمى العالية بسرعة، وبعد بضع دقائق سمعتُ أيضاً انطلاق السيارة القوية أعلى الشارع: لم أكن فى حاجة إلى الاقتراب من النافذة لكى أعرف أن التنبيه الذى وصلنى عبر الهواء كان له. هل ما زال غاضباً؟ أم صار ساخراً الآن؟ هل ستهدم مملكتى سريعاً جداً ؟ وهل بهذه السرعة تحطمتْ مكانتى، هالتى، مظهرى المتميز؟ أى شىء سيقوله هو، أية تعليقات حامضة بين ضحكات سيتفوه بها خلال إملاء الرسائل على السكرتيرة أولجا؟ عند التحدث عنى، هل يسموننى إتش، أم الرجل هذا الذى يرسم اللوحات؟ كيف يتحدث الآخرون عنا حقاً؟ ماذا نحن بالنسبة إلى الآخرين؟ ماذا نحن بالنسبة إلى أنفسنا؟

أخذتُ الاسكتشات من جديد، طالعتها ببرود وتركتها جانباً. كان وجهاً خالياً من الصعوبات: عادياً

وشائعاً، كإعلان حسن التصميم. فم يمسك بالبايب بطريقة ممتازة، عينان ناعستان تحت ريح الميدان، شعر تشعثه الريح نفسه أو أصابع أنثوية ، بأظافر طويلة ومطلية، تتشابك فيه بشهوانية محنكة لكل خط. نظرتُ من النافذة على سماء المساء البيضاء وفكرتُ أننى كنت وحيداً. مع جين- تونيك مُثلج وفوّاح فى يدى، اتكئت على أريكة المرسم المُعذب ومضيتُ فى الشرب بتوءدة. تركت نور المطبخ، ولم أنهض لإطفائه. هل أغلقتُ باب الثلاجة؟ دقتْ الساعة (لا أستخدم أثناء العمل ساعة اليد): فكّرتُ أن أدلينا ستكون فى البيت. نهضتُ من على الأريكة، توجهتُ إلى الغرفة حيث التليفون، وعندما ردتْ، دعوتها سريعاً إلى العشاء والسينما. وافقتْ على الفور. دائماً توافق.

تعرّفتُ على أدلينا منذ ستة أشهر تقريباً. أقصد: كنت أعرفها منذ عامين على الأقل، لكننى أنام معها (من أجل علاقة جنسية، طبعاً) منذ ستة أشهر. كل شىء بدأ بطريقة معتادة: زارنى أصدقاء بعد العشاء لقضاء بعض الوقت. أدلينا كانت بصحبتهم، صديقة ليست حديثة، مرت الساعات وفى النهاية رحلوا جميعاً ما عدا هى، لفكرة خاصة بها أو لإصرار صامت منى، وعندما جلسنا بمفردنا وجدنا أنه قد مر وقت كافٍ، يجب أن نرى حقيقة الأشياء، مكثتْ هى ونامت ما تبقى من ساعات الليل التى فاضتْ عن علاقتنا (الجنسية). كانت المرة الوحيدة التى قضت فيها الليل فى سريرى. لا تزال والدتها حية وتعيش

معها، لا تسألها كثيراً إذا عادت إلى البيت قبل أن تُطفأ أعمدة الإنارة، لكن غير مقبول قضاء الليل بأكمله فى الخارج. قالت لى أدلينا أنها لا تريد مضايقتها. أما أنا، فألتزم الصمت حتى لا تغير السيدة الطيبة رأيها، لكننى ألقى من حين إلى آخر، لإشعال النار، طلباً لأدلينا المسكينة، المقسمة بين حبيب مُدع وأم تخلت عن كل شىء، عدا سلطتها البسيطة كبواب ليلى. حتى اليوم ، يعمل المثلث بإتقان.

لو أردتُ التحدث عن إس، بعد أن رأيت أن الهدف من هذا التحقيق هو إيجاد ما فُقد بين الصورة الأولى والثانية، أو ما كان مفقوداً دائماً (ما هو مفقود فىّ منذ الأبد) ينبغى أن أسأل نفسى عن معنى هذا الشكل من اللذة وهو التحدث عن أدلينا عندما لا يكون الموضوع عن أدلينا. ربما، مع ذلك، لا يكون مناسباً عمل جرد لنقاط قوة وضعف أحد، من أجل محاربته، أو كسجل إحصائى بسيط، دون عمل توازن سابق لما يخصنا نحن، وفى هذا التوازن سيكون مستحيلاً تجاهل تلك النقاط التى - فى نهاية الحسابات ـ تؤثر فينا ككرات من الرصاص مسحوبة فى دوران أسطوانة، فى الحقيقة تحركها قوة أخرى، لكن، فى حركتها، تتحرك الكرات نفسها دون أن تلاحظها الأسطوانة ودون أن تشك بها القوة المؤثرة. أدلينا المسكينة، هكذا أردد اسمها لنفسى ، فهى «مسكينة» أقل بكثير مما أقول: تجامعنى وهى مدركة وتقبل وتطلب منى أن أدخل فيها (هذا الوصف

العفيف ناتج عن بذاءة تامة، فالدخول فيها، حرفياً، يعنى أننى صغرتُ نفسى إلى حجم ملليمترى، قد يسمح لى بالاستطراد فى داخلها (سأفضل إمكانية قول بالتدريج) أو على العكس ،أن يكون داخلها قد بلغ نفس حجم كاتدرائية، كنيسة سان بدرو المعظمة، كنيسة نوتر ـ دام، كهف أراثينا الأخضر والمُذهب ، حيث أتنزه (أخترق) وأنا بحجمى الطبيعى، منزلقاً فى الأخلاط، فى الإفرازات، راقداً فى انتفاخات لزجة، ومتقدماً دائماً إلى سر الكون، إلى معمل المبايض، إلى نفير طلمبات قناة فالوب (الخرساء)، متنفساً عبق الأرض الأصلى هناك، الكامن فى العضو الجنسى لكل امرأة، الآن بدون ابتذال، لأن العضو الجنسى ليس مبتذلاً، وهذا ما أعرفه الآن، وبسبب هذا الدخول فيها، وبسبب وجودها فى حياتى دون إرادة حقيقية منى، حياة لى فيها جزء ولها جزء، وبيننا يسير خيط مشترك، كأننا نحيا فى إفريز شديد الضيق بكاتدرائية شارتر، لكل هذا لا أستطيع أن أقول «أدلينا المسكينة» ولا أن أنساها. بداخلها أسكب كل مرة ملايين الحيوانات المنوية المحكوم عليها بالموت مقدماً، مغلفين فى سائل لزج يخرج منى وسط رجفات، وحتى دون أن أحبها أو تحبنى لا أحد منا يهرب عند اللحظة القصيرة جداً التى يرتاح فيها الجسدان المتعبان والشبعان، جسدى أغلب الأحوال فوق جسدها، جسدها أحياناً فوق جسدى، جسد أحدنا فوق جسد الآخر يحتمل ثقله. ففى نهاية فعل الجنس (يُسمى أيضاً فعل الحب)، يكون الجسد

السفلى ثقيلاً على الجسد الأعلى، ومن لم يكتشف هذا مطلقاً لا يمتلك جسداً ولا عضواً جنسياً ولا وعياً بنفسه. تقوم قوة الجاذبية حينئذ بواجبها مرتين، لا لتلغى نفسها بل لكى تؤدى لقمع تام؛ لأن سحب الأجساد غير ممكن عندما يكون ذكر الرجل شابكاً بعمق فى فرج المرأة، ساكباً أو سكب إفراز الخصيتين الأبيض ويستحم بين الجدران الحمراء أو الوردية، والمتقدة ، فى الوقت الذى فيه حزن الجماع الأزلى يغطى المخ بالأحجبة ويفرق واحداً واحداً.

نعرف كلانا، أنا وأدلينا، أنه فى يوم ما سنُنهى هذه العلاقة: الكسل وحده يجعلها لا تزال مستمرة. لستُ أنا - بالطبع - أول رجل فى حياتها، عرفتْ عديدين، أعرف بعضهم ويكلمونها كأصدقاء، لأنهم لم يحبوها ولا هى أحبتهم، مثلما سأحدثها أنا عندما يعانى كلانا من ضيق بسيط من فراقنا. وربما تأتى هى لبيتى عندما تكون هنا أدلينا أخرى لتجامعنى لاحقاً، وربما تخرج مع رجل آخر ستجامعه، وسنكون بعد ذلك بعيدين، كل منا عن الآخر، فاعلين حركات يعرفها كلانا فوق أجساد آخرين، دون حتى تذكره، لكنها حركات عبثية فى العضو الجنسى الجديد أو سنكون حينها شاردين عنه فلا ذكرى مشتركة تصل إلينا، وإن وصلتْ ستكون مجرد فكرة، مصنوعة من حياة أخرى أو حتى من شخص مختلف. لذلك أنا متأكد من حقيقتى البسيطة هذه : فالأنا فى هذه اللحظة المحددة مختلفة جوهرياً عن الأنا من لحظة ماضية ، وبعض الأحيان يكون العكس، لكن هناك أنا

أخرى دائماً بلا أدنى شك. لذلك حقيقة بالنسبة إلىّ أن يكون الماضى أمراً ميتاً (ليس كافياً فقط قول: ميتاً). فالنساء اللاتى عرفتهن حتى اليوم ميتات، وكلما زاد موتهن زاد حبى لهن. لم أعشق واحدة منهن بالشكل الكافى الذى يجعلنى أموت أنا بطريقةٍ ما بموتهن.

علاقات كهذه تتمتع بمزية الهدوء. فتكون لها قيمتها ما دام واجب الإخلاص المتبادل غير ثقيل، وتنتهى عندما يُنقض هذا الواجب الضمنى. لا شىء يضيع ولا شىء يتعقد إذا كانت اللعبة صريحة: فقط الزيجات البرجوازية يسودها الخيانات، عقود الزواج هى مجرد أقفاص لمجانين ثائرين وغابة بدائية مسكونة بديناصورات بلا عقول. عندما ترحل أدلينا، أو عندما أقول لها ارحلى، أو ينظر كل منا إلى الآخر فجأة بلا مبالاة ، ستمر ساعة واحدة من الزمن بلا ضجيج فوق ساعة أخرى، وسيستعد العالم للولادة من جديد. وإذا كان الانفصال هنا، فى بيتى، سوف أبقى مستمعاً لخطواتها عند هبوط السلم الرنان ، فيقل ضجيج خطواتها وضوحاً، ويصير أكثر بُعداً، وربما جارة من اللاتى يعرفنها تضع المشهد الأخير لهذا الموقف فتقول لها نهارك سعيد، ألقاكِ غداً؟ وأنا وحدى أعرف، وأيضاً أدلينا، أنه ليس هناك غد: أما النهار، إذا فكرنا جيداً، فهو سعيد مثل النهارات الأخرى. وعندما يعرف أيضاً كل منا أننا سنقول بدورنا نهارك سعيد، ألقاك غداً وعندما نعاود اللقاء من جديد، دون رغبة الجسد أو فقط بعثها بكسل عند تصادف نظرة ساهية، واتصال بارد، أكثر من تأثير

الكحول فى الرأس بقليل، سيكون قد مات حينئذٍ كل شىء. لكن دون أن نموت نحن . فليس هناك اختلاف آخر.

تصغرنى أدلينا بثمانية عشر عاماً. جميلة القوام، لها بطن شديد الجمال من الخارج والداخل، ماكينة رائعة للمضاجعة، وأنثى ذكية تعجبنى. ليست نسراً، يقول أصدقائى، مع ذلك لم تسقط مطلقاً لعدم معرفتها الطيران. تدير أو تمتلك بوتيكاً (لم يهمنى أبداً معرفة ذلك)، وتحيا بشكل جيد. لا تعيش على حسابى، وهذا أفضل . تبدو راضية بحياتها معى، حرة قليلاً، بعيدة قليلاً ، رغم أنها مستعدة دائماً لمرافقتى، وأشك أنها لن تزعجها علاقة حميمة أكثر استمراراً. أتحجج بعملى، الذى يروق لها اعتباره مهمة تشبه المهام الأخرى، فهى تعرف عن الفنون ما يكفى لتمييزها. وبفضل هذا الذوق الجيد والإحساس الجميل، والتقدير الذى تشعر به نحوى بوضوح، يمكننا التحدث عن الرسم دون أن أبدو مدركاً للدافع، بالطبيعية نفسها التى نتحدث بها عن الملاحة الفضائية ، دون أن أكون أنا لايكا[1] ولا هى فون براون[2]، أو العكس. ورغم كل شىء، هذا الصمت

(١) هى كلبة فضاء سوفيتية، وهى أول كائن ثديى يخرج إلى فضاء ويدور حول الأرض، وقد فقدت حياتها جراء هذه التجربة. (المترجم).

(٢) فون براون (١٩١٢ ـ ١٩٧٧م): فيزيائى صواريخ ومهندس طيران ألمانى، أول المساعدين على تطور التقنية الصاروخية فى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية، وهو أكثر من دفع العمل الفضائى فى أمريكا نحو وصولها إلى القمر، لذلك يعتبر أب البرنامج الفضائى الأمريكى. (المترجمة).

نفسه يضايقنى بشكلٍ مبهم: لا شىء مما أفعله يهمها، لا اللوحات، التى لا تعجبها، ولا المال، الذى لا تحتاجه. فالحقيقة أنه، فيما بيننا، يعد السرير هو المكان الوحيد للقاء المنطقى: فلا أنا رسام ولا هى صاحبة بوتيك : أما الذكاء، فقد يكفى ذكاء العضوين الجنسيين وهما يعرفان ماذا يفعلان.

ـ ٥ ـ

حتى خمسة عشر يوماً بعدها لم يشرح لى إس
سبب هذه الصورة، التى تتناقض مع ذوق ومواقف
رجل من زمنه. لا أسأل عملائى أبداً عن سبب
قرارهم الرسم بهذه الطريقة البدائية: إذا فعلتُ ذلك،
سأعطى انطباعاً بأننى نفسى قليلاً ما أُقدِر العمل
الذى يتيح لى العيش. يجب أن أتصرف (وهذا ما
أفعله دائماً) كأن الصورة الزيتية تأكيد لحياة، تتويج
لها، انتصارها، ولهذا نفسه أقبل حتمية نُدرة نتجت
من فعل خاص ومحقق وهو أن النصر يختار القليلين
جداً. التساؤل سيضع فى شك حق هؤلاء القليلين فى
صورة خاصة، عندما يكون هذا الحق مُمنوحاً لهم،
بمنطق صرف، من قبل مال وفير يدفعونه وأماكن
جميلة يختارونها ليعلقوا فيها نتيجة عمل وحدهم من
يُقدَرونه بالمعيار الذى يقدرون به أنفسهم. تأملتُ فى
بعض المرات الاهتمام التى يقيمون به أجهزة عرض
لتقييم الصور، كشموس صغيرة مخلوقة فقط لإضاءة

كوكب وحيد من زاوية محددة: هناك ضوء منتشر يغسل كل السطح، ضوء شفقى ناعم لا يُطفئ شيئاً لكن لا يبرز شيئاً فى المقابل، وهناك ضوء مُفضل يحيط الوجوه بهالة نور، يجعلها تسطع بالكامل، بحثاً عن روح غائبة أو مغطاة بطبقات يستحيل ترجمتها بالرسم. وأمام الصور المضيئة هكذا ، يجب التوقف، فنكون خاوين من الأفكار مثل خوائنا من معنى الرسم، مشتركين جميعاً فى الجريمة نفسها، بالتستر نفسه، بالرياء نفسه. فى هذه المناسبات أخجل حقاً من مهنتى: عَيّش من الكذب، استخدامها كحقيقة وتبريرها باسم الفن الذى لا جدال فيه يمكن، فى لحظات محددة، أن يصبح غير محتمل. ومن يستحق احتقاراً أقل هو المرسوم، فسذاجة النية الأساسية، فى التحليل الأخير، تغفر له. أتحدث عن الصورة التى أرسمها، وعن الصور التى أراها مرسومة والتى يمكن أن تكون موقعة منى: لا أتحدث ـ مثلاً ـ عن صورة فديريكو دا مونيفيلترو التى رسمها بييرو ديلا فرانشيسكا الموجودة فى فلورنسا. فى هذه اللحظة نفسها أستطيع النهوض من على الكرسى، البحث بين كتبى ورؤية تلك الصورة الجانبية مرة أخرى لوجه رجل ناضج، قبيح بشكل مقنع أو غير مبال، بأنفه التى على شكل حامل رسم، وفى الخلفية منظر لا أهمية له أعرف أنه توسكانا(*) الحقيقية. و بعد أن رأيته (أو

(*) توسكانا: هى أحد الأقاليم العشرين المكونة لإيطاليا وأهمها من ناحية الموروث الفنى والثقافى والتاريخى فضلا عن كونها مهد إعادة إحياء اللغة الإيطالية وعاصمتها فلورنسا. (المترجمة).

لم أرد رؤيته الآن) تعوقنى أصابعى بهذا البرود الهائل المسمى فتور، ندم، انكسار، حيث يظل كل مكان حقلا جليديًا لا نهائيًا بلا اسم. حولت نظرتى إلى اسمى الموديل والرسام، وبدأت فى تذوقهما، فى تقسيمهما على أسنانى ، فى لقيمات، لترجمتهما من أجل التعرّف عليهما أفضل أو فقدانهما نهائياً: فديريكو دا مونيفيلترو(١) دون تغيير تقريباً، أو بدرو ديلا فرانشيسكا أو دى لوس فرانشيسكو(٢)، إنسان مسكين، ابن إسكافى، ربما أُمه تسمى فرانشيسكا، صار عجوزاً وكفيفاً، يترك نفسه مساقاً بيد صبى يُدعى ماركو دى لونجارو، ربما نرى أنه وُلد فقط من أجل ذلك، حيث لم يبق منه ولا مصباح من التى صنعها للكبار ليتربح. وأنا، من لم أترك مصابيح ولا تعلمت حمل يدى ، أسأل عن فائدة عينىّ.

عندما قال لى إس، ضاحكاً، إن رسم الصورة يرجع لقرار من مجلس الإدارة، ورغبة أمه وتلطفاً منه، بقيتُ بلا حركة أمام الحامل، بذراعى مرفوعة ومندهشاً، أنظر إلى طرف الفرشاة وهى تُحرك الصبغ ببطء، أحشاء سائلة قُطعت فجأة من جذورها،

---

(١) مونيفيلترو: معروف أيضًا باسم فديريكو الثالث مونيفيلترو (١٤٢٢ ـ ١٤٨٢م)، وكان واحدًا من أنجح القادة فى عصر النهضة الإيطالية كما كان لورد داورينيو من عام ١٤٤٤ وحتى وفاته (المترجمة).

(٢) بييرو ديلا فرانشيسكو (١٤١٦ ـ ١٤٩٢م): رسامٌ إيطالى من عصر النهضة كانت للوحاته الدينية أثر كبير على حركة فن التصوير فى وسط وجنوب إيطاليا. (المترجمة).

لكنه لايزال نابضاً كذنب سحلية أو نصف زائد من دودة الأرض. كرهتُ إس لأنه أشعرنى أننى بائس لهذا الحد، غير مفيد لا محالة، رسام بدون رسم، وضربة الفرشاة التى تركتها فى النهاية على القماش كانت، فى الحقيقة، الضربة الأولى فى اللوحة الثانية. كلنا نحلم فى بعض الأوقات بإنقاذ أحد من الموت غريقاً، وأنا، بعد أفضل اجتهاد عرفته، كان لدي بين ذراعيّ دمية من البلاستك بقناع هزلى وآلية وضيعة للفشل. لم أعرف وقتها قصة صورة والد إس: معرفة هزليّة الحالة كانت تمنعه من الحكى . وليس حقيقةً أننى ـ كما وصفتُ من قبل ـ ظللتُ أمزج الأصباغ بتسامح على لوحة الألوان بينما كنتُ أستمع: فعلتُ هذا لاحقاً، وليس بتسامح، أو فقط بتسامح غير متعمد لمن كان يتكهن بأنه يسعى لتعويض، أياً كان. أنا رسام، ووسائل الرسم فقط كانت فى متناول يدى، وهكذا كان ميلاد الصورة الثانية. ربما أغضب صمتى إس وصار ضده كسلاح لم أكن أستعمله: احتقاره الحليم تحول إلى بغض تجاوز الشفافية فى كل لحظة. لذلك أصبحت الجلسات متباعدة، بدون شك. بالكاد كانت الصورة الأولى تتقدم ، فى انتظار ـ كما أقول ـ الصورة الثانية، المرسومة بألوان أخرى، بإيماءات أخرى، وبدون احترام، لأن الغضب من يحددها، ولأن المال لم يكن يوازيها. كنت ما أزال أفترض حينها أن مهنة الرسم سوف تكفينى لتحقيق انتصار بسيط للتصالح مع نفسى.

فى العمق، ما أهمية قصة صورة والد إس؟

فليقذف الحجر الأول رسام صور لم يفعل ذلك مطلقاً، وأنا لن أكون مرجوماً؛ لأن أحداً لم يتذكرنى لأمرٍ مشابه. أى اختلاف يوجد بين صورة خاطفة ووجه فارغ يقوم بعمل تكشيرات ومهارات تمثيل صامت للبحث عن تعبيره السام المستحيل؟ نِعم ما فعل مدينا، استطاع كسب المال دون الحاجة للتحدث مع موديله. وهذا إذا تكلم ماذا سيقول؟ ماذا يقول لى إس بينما أرسم؟ ما الصلات الموجودة بيننا، غير الخوف العام والاحتقار المتبادل؟ بيننا على الأقل السكرتيرة أولجا، المتحفظة جداً فى قاعة مجلس الإدارة، والغامضة جداً تقودنى عبر الممرات، تحدثت عندما تركتها بعصبية، هى متعالية بشكل سخيف، برجوازية جداً فى النهاية، متأثرة تقريباً برغبتها المفاجئة لتكون مُقدَرة من قِبَل رسام ناضج كان يستمع إلى رسالتها وهو شارد الذهن قليلاً، لكنه يجعل من هذا الشرود نفسه غطاءً غير مرئى لإصغاء دقيق. غاب إس عن جلسة متفق عليها وانتبهتُ أن تليفونى كان معطلاً، موقف أنا نفسى لم أكن قد انتبهت له بعد. أمرتُ السكرتيرة أولجا، اللاهثة بسبب طوابقى الأربعة وعدم وجود مصعد، أن تدخل: لاحظتُ أنها أتت مستعدة للإسهاب، فضولية للتعمق فى عالم لم تكن تعرفه تماماً، عالم مُزين بدون شك فى تصورها بهذه الروعة الفنية التى تبيعها كاميرات السينما بثمن بخس. لاحظتُ أيضاً (لكن ليس فى هذا اليوم) أن إس

كان يتكلم معها عنى بألفاظ صحيحة، ليس للاحترام الذى يضفيه علىّ (أخمن ذلك)، بل لأن معاملتى بدون احترام ستكون عدم احترام لنفسه، ذات مرة استسلم للقدر وظل بلا حراك بينما أتفحصه كجرّاح يصنع شبيهاً بدون لحم ولا دم، لكن بتلميحات وهم تشبه ما هو واقعى. جاءت السكرتيرة أولجا بشعور من الأمان، كما تعتقد هى، وبفضول وبهجة، لذلك كانت فى خطر. وربما لم يكن الأمر كذلك: بما أنها لن تقع فى يد أى سفاح سادى، فلا وجود للخطر والفائدة يمكن أن تكون كافية. وهذا ما حدث بالفعل، مرتين وبالتبادل.

سألتها إن كانت تشرب، وقبلتْ كأس ويسكى. أرادت أن تعرف إن كان بإمكانها مساعدتى، وأجبتها لا، شكراً، فالبيت لرجل أعزب، غير مرتب قليلاً، ربما متسخ، لكن علمى المنزلى كان كافياً لإخراج الثلج من الثلاجة. أضحكها ذلك، مع أنها لم تكن نيتى. الآن نعم، كنت شارد الذهن، دون أن أعرف فى أى اتجاه سأوجه الحوار. بينما كنا نشرب، ذكّرتها بالجفاء الذى استقبلتنى به فى .SPQR لم تتذكر، لم تتذكر تماماً، أكدت لى. ربما كانت مشغولة بالعمل، كان لديها رسائل لكتابتها على الماكينة، الملفات المتأخرة. ربما يكون الأمر كذلك. ربما، وافقتها أنا. كان حينئذٍ عندما سألتنى إن كان من الممكن رؤية صورة السيد: من مكان جلوسها كانت ترى الجزء الخلفى من منصة الرسم. سحبتها من مرفقها لمساعدتها على النهوض

وضغطتُ أكثر مما يلزم الأمر. لم تصدر رد فعل واستسلمت لتُقاد هكذا. نظر كلانا إلى اللوحة، هى أمامى قليلاً، مرتجفة من فضول عصبى بحت. وجدتها شبيهة له للغاية، وأرادت أن تعرف إن كان أمامى وقت طويل لإنجازها. «حسب» أجبتُ، إذا ظل سيدك يخلف الجلسات، سنتأخر وكموظفة مخلصة أطلقت تفسيرات مذهلة لكثرة أعمال إس دون إغفال الجولف والمصنع، البريدج وبناء مصنع جديد. أجلستها على كرسى الموديل، وجلستُ أنا على كرسى مرتفع بلا مسند. كنت ألاحظ أنها مستعدة لمغامرة سريعة، كانت تعرضها كل حركة من حركاتها، كأن داخلها نوع من هياج لارتكاب إثم أشعلته صورة إس الناقصة. أو لعلها لديها أيضاً رغبة فى انتقام ستعيش بعده فى سلام. سلوك الناس يبقى فى عالم من الاحتمالات. إذا زار الأب أمارو أميليا بعباءة العذراء(*)، فلماذا تقوم السكرتيرة أولجا بممارسة الحب معى أمام صورة السيد (صاحب العمل، الأب) الذى مارس معها بعض الحب وانتهى متعباً؟

أقف دائماً مذهولاً أمام حرية النساء. ننظر لهن ككائنات تابعة لنا، نتسلى بتفاهاتهن ونسخر عندما نراهن بائسات، وكل واحدة منهن قادرة على إدهاشنا فجأة واضعةً أمامنا أفدنة شديدة الاتساع من الحرية،

(*) جريمة الأب أمارو.. لخوسيه ماريا ايكا دى كيّروس ، يعتبر أعظم كاتب برتغالى كتب بالأسلوب الواقعى. وتحكى الرواية عن قصة راهب يخون إيمانه ويقع فى غرام فتاة مراهقة تبلغ ١٦عاماً. وقد نُشرت الرواية فى عام ١٨٧٥م. (المترجمة).

كأن أسفل خضوعها، أسفل اذعانها الذى يبدو بحثاً عن ذاتها، ترتفع أسوار استقلال فظ وبلا حدود. أمام هذه الحوائط، نحن، الذين كنا نعتقد أننا نعرف كل شىء عن هذا المخلوق الدونى الذى نروّضه أو نجده مُروضاً بالفعل ، نبقى بأذرع منخفضة، متثاقلة وقلقة: وكلب الحِجر(*)، الذى بنية حسنة للغاية كان يتمرّغ على الأرض بظهره، وبطنه للهواء، يقف بقفزة، بأعضاء مرتجفة من التهيّج، بعينين فجأة غريبتين عنا، غامضتين، شاردتين، غير مباليتين بشكل ساخر. عندما كان الشعراء الرومانسيون يقولون (أو لا يزالون يقولون) إن المرأة هى أبو الهول، كانوا محقين تماماً، فليباركهم الرب. فالمرأة هى أبو الهول بلا إرادة منها لأن الرجل ادعى سيادة العلم، السلطة المطلقة، معرفة كل شىء. إنه غرور الرجل، والمرأة كفاها أن تقيم فى صمت جدران نهايتها السلبية، كى يستلقى هو تحت الظل، كأنه نائم تحت ظل أجفان خاضعة، وأستطيع أن أقول، مقتنعاً: «إنه لا يوجد هناك شىء خلف هذا الجدار».

خدعة هائلة لم ننته من إيقاظها. مارستْ السكرتيرة أولجا الحب معى، لكن ليس بسبب طاعة الذكر، ولا عادة الخضوع، ولا بتأثير جاذبيتى. قَبِلتنى لأنها قررت هذا، أو لأنها كانت مستعدة لهذا القرار

(*) كلب الحِجر أو الحِضن: نوع من الكلاب يسير دائماً خلف صاحبه، تابعاً له ، لذلك يُطلق هذا المصطلح على الشخص التابع لأحد، الخاضع له. (المترجمة).

بمجرد إتاحة الفرصة. وإن كان صحيحاً أن نصف الساعة التى مرت بين دخولها وحركة ذراعيها المتقاطعتين والتى قامت بها بخلع بلوزتها من رأسها ، كانت مشغولة بحيل إغراء مُنهَك، فالسبب يرجع فقط لكونها تريد اتباع هذا الطقس البسيط المتبادل الذى لا يجب على المشتركين نسيانه والذى بدونه سيصاب التسلسل بضرر. لهذا السبب نفسه ُصرّ على الرغبة فى معرفة نكبات حياة المومس، المجهولة بالنسبة إلينا حتى هذه اللحظة، التى فيها نصطحبها فى الدخول إلى غرفة إيجار: ربما تشعر هى بالإهانة إن لم تفعل ذلك، ولعلنا نحن من نشعر أننا أهناها إن لم نفعل ذلك.

فى نصف الساعة هذه انتهتْ هى من شرب كأس الويسكى الأول وبدأت فى الثانى. فى نصف الساعة هذه قمتُ برسم صورة سريعة لها، لكنها شديدة الشبه بها، ولكى تراها هى، ولكى أراها معها، جلستُ بجانبها على الأريكة، إلى الخلف قليلاً لكى أستطيع أن أحنى رأسى بطبيعية فوق كتفها وأحك وجهى بشعرها. فعلتُ كل ما يصح فعله ، بملامح تبدو شاردة وفى اللحظة نفسها ترفض أن تكون هكذا، حتى يبلغ الالتباس مداه فى اللعبة الضمنية التى يلعب فيها كلا الطرفين بورق يخصه وغريب عنه، فى الوقت الذى يتظاهران فيه بأنهما مجرد متفرجين. فى دقيقة من نصف الساعة هذه سألتنى إن كان من الممكن أن تحتفظ بالصورة، وفى هذه الدقيقة نفسها أجبتُ أننى

رسمتها لتحتفظ بها. فى الدقيقة التالية كنت آخذها من كتفيها وألفها نحوى وبدأت أقرب شفتىّ من شفتيها. وأستطيع أن أقول إنها إن أبعدت وجهها، فالسبب الوحيد أن كل شىء لم يتم احتواؤه فى تلك الدقيقة، التى، واعترف بذلك، كان لها حساباتها الكافية لمنح اللذة والرضا بها، ولهذا كان محتملاً قبول عدم اكتمالها، رغم أنها ضرورية للذة الدقيقة التالية. ألعب بالكلمات كأننى أستخدم الألوان وأمزجها على لوحة ألوان الرسم. ألعب بهذه الأحداث الجارية، عندما أبحث عن كلمات تحكيها حتى ولو بشكل تقريبى. لكننى فى الحقيقة سأقول لا لوحة ولا صورة، حتى ولو كانت من صنع يدى ، يمكنها أن تعبر حتى هذه اللحظة عما تجرأت بكتابته، وخاطرتُ به. عادت شفتا السكرتيرة أولجا من تلقاء نفسها لتعانق شفتىّ، عندما كانت السحابة السوداء فى وسط جسدى، التى هى قضيبى وأكثر من مجرد عضو، أُثقلتْ بتيارات سريعة من سائل لا اسم يسحب دمى نحو الكهوف السرية. عرفتُ حينها بشكل نهائى أن السكرتيرة أولجا قد قررت الشىء نفسه فى الوقت الذى أعطاها فيه إس أمراً بأن تبلغنى شخصياً، أو بعد ذلك مباشرة، بأى جزء من جسده، وأننى كان يتحتم علىّ فقط القيام بنوع من المهمة المُطهرة، عميل لا إرادى فى المقام الأول لإرضائه، وعميل لها عندما كانت تُقبل نحو بيتى ، بينما كان قضيبى ينام فى سلام ، كان فرجها ينقبض قليلاً. تبادلنا القبلات كبالغين يعرفان

جيداً ما القبلة. تبادلنا القبلات وكل واحدٍ يعرف كيفية تهيئة الشفاه براحة، كيفية إعداد اللقاء الأول للألسنة، كيفية السيطرة على التنفس. وكلانا يعرف فى أية لحظة ثمينة من القبلة سيجب علىّ أن أميل فوقها وهى تستسلم للانحناء لى، حتى نجد أنفسنا شبه مستلقيين على الأريكة، فى وضع لحميمية جديدة، حميمية لجسدين ملتصقين أحدهما بالآخر، بينما الأفواه تواصل عملها لإثارة قديمة لعضوين متحفزين بالفعل. واللحظة الأكثر صعوبة هى تلك التى كانت تبتعد فيها الأفواه: أقل كلمة فى هذه اللحظة يمكن أن تكون مفرطة. كان كلانا يعرفها، لأننى قمتُ فوراً بعمل حركة لأمسك بنهديها، وهى ، وكأنها كانت تسرق ، شبكت ذراعيها، وفى حركة واحدة قمت بتطيير البلوزة من فوق رأسها. مارسنا الحب نصف عرايا، ومارسناه جيداً. مُثارة بسبب نشاط ذهنى كنت أخمنه، أوصلتنى سريعاً وقبّلتنى ثانيةً، واستطعتُ إيصالها لنشوتها بالمحور الثابت لسحابتى السوداء، حتى لحظة فقدان السيطرة على نفسى للمرة الأولى والدخول فى دوامة. لكونه أول مرة ، كانت النتيجة ممتازة. لم نقل ولا كلمة واحدة، وكنت خائفاً منها حيث كان سيعتمد عليها فيما بعد الهدوء أو الغضب المشترك والسيئ المُقنَّع والذى يُولد من مواقف كهذه بسهولة. لاحظتُ أن الوضعية التى مارسنا فيها لا بد أنها تسبب لها ألماً فى ساقها، وسألتها عنه. قالت قليلاً وكانت هذه هى الكلمات

الأولى، والحركة التالية كانت ناتجة عن التعب الجسدى نفسه، بحيث إننا وجدنا أنفسنا نرتدى ملابسنا، فساعدتها على لبس بلوزتها ، بهدوء، كعجوز وزوج خبير توقف كل شىء عن إدهاشه. لكن عندما رأيتها تنظر لصورة إس، وعندما لاحظتُ ابتسامتها الساخرة، سألتها بشكل مفاجئ إن كانت عشيقة سيدها. لم أكن أنتظر سؤالى، لكن هى نعم، كانت تنتظره، أو على الأقل كانت تتوقعه فى أية مناسبة، تلك نفسها أو متأخرة قليلاً، لأنها أدارت عينيها ونطقت بكلمة «كنتُ» بادئة إياها عندما كانت تواصل النظر لوجه إس المرسوم وأنهتها ناظرة إلىّ، أو ربما لا، لا لهذا الوجه المشقوق بالتجاعيد، لا لهذه البقعة العادية التى عند رؤيتها هكذا تحل محل الوجه، لا لم تنظر إلىّ، أقول، بل لأية صحراء عميقة خلفى أو تمتد فى داخلى. وهذه السكرتيرة أولجا، التى تكمن أهميتها فقط فى كونها سكرتيرة ولها نشوة مرضية بشكل استثنائى، أحدثت شرخاً فى أسوارها فى تلك اللحظة السريعة لأشعر مرة أخرى بهذا الدوار القديم الذى أسميته الحرية الأساسية للمرأة. لهذا الشعور بالرضا كانت تقبع فوقى.

بعد بضع دقائق، وعندما استعادت دورها كموظفة وأنت، بإيماءة مغازلة، لتشبك حول رقبتى ذراعيها وتعطينى فماً بارداً الآن، كانت اللعبة بالفعل قد تغيرتْ، وصارتْ الأوراق فاسدة بوضوح. لكن كان هذا افتراضنا الوحيد لنكون طبيعيين، لذلك استطاع

كل منـا أن يوجه سؤالاً للآخر، لاعبين ، «كيف أمكن أن يحدث هذا»؟ وأنا استطعت أن أسـأل كما ينبغى، «متى سنلتقى مجدداً» وهى استطاعت الإجابة كما ينبغى، «أىّ، لا أعـرف، لا أعـرف، كـان هـذا خـطـأ كبـيـراً». أمسكنـا بـأيدينـا آلاعيب كـانت تـرغب فى الاختـفـاء بشـرود، وتبـادلنا القبلات عمداً لكن دون إصرار زائد: كان المد والجزر فيها وفىّ قد انحسـر كحياة تـرحل. أعطتنى قبلة أخرى عند وداعنا عند بسطة السلم، قبلة اجتمع فيها القليل الذى بقى لديها من رغبة. ولا مرة واحدة عادت للنظر لصورة إس .

أغـلـقتُ الـبـاب ببطء، عـدتُ لمـرسـمى مـنـتـبـهـاً لجسدى المتعب، وروحى الشـاردة، المقسـمة بين زهـو بسيط لغزو سهل وسخرية انقـلبت ضدى عـنـدمـا حدثت نفسى أنه لم يكن غزواً فى شىء. بـالنسبة إلى كلانـا، هى فـعـلتْ فـقـط مـا أرادته حـقـيـقـةً، هى فـقـط كانت حـرة. أمـا أنـا ، فـكنت بـطـريقـة سـلبيـة الـفـاعل الـنـشـيط (تـنـاقـض وحـشـو فى الـكلام) فى المهـزلـة القصيـرة، الخـادم الأبكم الذى يـحـمل رسـالة سـتفك التشـابك: ضغطتُ يدى على تمثال سـان أنطونيـو (وضع الـذراع الـيـمـنى يـدعـو لـذلك) ولاطفتُ إكليل الـقـديس: لا أحـد سـيُزيل من رأسى أن الأبـاريق الـتى كسـرهـا هـذا الـقـديس كـانت الـقـنـاع الـفَطِن لأغـشـيـة البكارة التى خرقها. لـكنه كان سـان أنطونيو مُصلح العـالم وصديق الـنسـاء، إذ إن الأباريق كانت تـعـود لما كانت عـليه من خلال مـعـجـزة، لـكن لـيست أغـشـيـة

البكارة، الحمد لله. ذهبتُ لآخذ حمام مكرراً نِعَم كهذه لمارق مُتخيل قليلاً، بينما كان البانيو يمتلئ وأنظر إلى شعاع الماء الساخن، مستمعاً إلى طنين سخّان الماء بجانب المطبخ. ربما كانت تُحزننى الوحدة قليلاً. كان الليل قد حل. عندما أغلقت الحنفية أخيراً، بدت لى اللحظة الأولى من السكون التام، لكن ، عندما بدأتُ خلع ملابسى، سمعتُ راديو أحد الجيران يُطلق فى الهواء أغنية (فى الخفاء): تقريباً لم أكن أفهم كلماتها، ولا الصوت أيضاً، Un Ferré أو Un Reggiani على الأرجح كانا مدركين لخطوة لا يريدانها، خطوة للقليل الذى مازال باقياً لهما ويخافان من أن يكون لا شىء تقريباً: وقت دخول البانيو الساخن والبقاء هناك - بينما يعود البيت طاهراً، بينما الجسد أصبح بارداً - وبه تستمر المياه فقط فى التقطير من الحنفية غير محكمة الغلق، منتظراً فقط معرفة إن كان سيدخله أحد قبل أن تفيض المياه وتهبط حتى الدور السفلى. فى دَفعَة لم أحاول حتى كبحها، جذبتُ سدادة البانيو: نزلت المياه بسرعة حتى البقبقة الأخيرة لأنبوب تصريف المياه عتيق التصميم. حينئذٍ، ناجياً من الموت، وصلتُ الدُش واغتسلت. بسرعة. وبعد بضع دقائق، ودون أن أتنشف جيداً، دخلتُ فى روب قصير، ونظرتُ من خلال واحدة من نوافذ المرسم إلى السماء المظلمة تماماً، أنوار النهر، الليل. «ماذا يحدث»؟ سألتُ.

- ٦ -

مر ثلاثة وعشرون يوماً بعد التاريخ الذى كتبت فيه: «هل سأستمر فى رسم اللوحة الثانية؟» واليوم أسأل:«هل سأستمر»؟ بينى وبينها (منفصلين) طريق كامل سرته فى هذه الصفحات التى أتخيل أننى أستطيع كتابتها بسهولة كبيرة - بلا شك - فى النقطة التى وجدتُ فيها نفسى، وجدتُ أشياء كثيرة كانت تبدو لى مهمة فقدت أهميتها ومعناها، وأولها كانت، بالضبط، الصورة الثانية: بدأت فى فهم أننى الرسام الذى يظل يقول فى الصفحات الأولى إن هذه اللوحة خطأ: لم يكن أحد آخر. لا أستطيع أن أكون الرسام القادر على تحقيق مشروعه فى الصورة الثانية، إذا استمريت، مُنصاعاً ومُؤجراً، أرسم الأولى. كرسام صور، أنا لستُ إلا رسام الصورة الأولى: ما من لوحة ثانية تُتاح لى. عندما كنت أُسلم حينئذٍ بأن المحاولة فشلت، كنت أُسلم كذلك بأننى، رغم كل شىء،

أستطيع أن أستمر، كأننى فى أعماقى أشعر أننى غير قادر على التخلى عن احتمالية ضئيلة بأن الرسام، القابع فى الجانب الخفى، حقيقى. سأتمتع بنصرى وحيداً، متحرراً أخيراً من التفاهات المُباعة، بادئاً فى حوار مع العمل المحفوظ جانباً، ذلك الذى ما من ثمن سيُدفع فيه. اليوم، أعرف أنه لن يكون هكذا: غطيت برش من الصبغ الأسود الصورة الثانية. قمت بالدخول فى ليل ظاهرى، لكنه كامل بالفعل، ألوان خطأ وملامح ملتبسة كنت أضعها هناك. ما زال القماش على حامل الرسم، صار الآن أسود فى ظلام الحجرة، كأعمى فى غرفة مظلمة يبحث عن شمسية سوداء كان يحملها أحد من ساعة قبل الآن. أتخيله من هنا، غير مرئى، أسود على أسود، مثبت على هيكل الحامل كالمشنوق على مشنقة. والصورة الحقيقية لإس التى أطلع إليها هى داخله وعالم الضوء (أو الظلمة المؤقتة لهذه الساعات الليلية) غشاء مكون من ملايين القطيرات، قاسٍ ومثقل بالرفض كالمرآة السوداء. قمتُ بكل هذا كأننى، بعناية، قطعتُ عضواً، متقدماً برفق داخل ألياف القماش العضلى، لطلىّ عروق وشرايين لها هيئة ذابلة ومعينة لمن يستعمل العُصىّ، أو كالجلاد الدقيق الذى يدرك القوة المضبوطة التى ستنزع لا محالة الفقرة وستقطع الحبل الشوكى. هنا صورة فقط لإس، الوحيدة التى أجيد صنعها، لا أرسمها كما أرغب، بل كما يرغبون هم، ولو لم تؤد بالضرورة إلى مزيد من الصدق، هم ينتظرونها فقط. إذا كانت هذه

الكلمات حقيقية، وإذا لم أخطئ، حينئذٍ أحيا بقدر ما يشترونه منى. أنا الغرض المُشترى والمراقب الوفى للبحث. المشترون الطبيعيون (مفترض أنه طبيعى الذى يشترى أشياء كهذه) منعزلون عن العالم، من يريد هذه اللوحات غيرهم؟ مَنْ يطلبها غيرهم؟ مفقود جمهور هذا الفن، ماذا أفعل للفن ولنفسى؟ فى غرفة العُدة ، تعطينى اللوحة الثانية نصف الإجابة: تجربة البيع شىء آخر بدأت بسبب الفشل، والآن تجربة لا تنجح حرفياً. بالتأكيد لم أخمدها داخلى، لكننى أبعدتها عن زمن الآخرين. هى إشارة للحرمان الذى أراه أنا فقط، لكنه أغلق الطريق، الذى كنت أعتقد أنه كان يؤدى إلى العالم.

تبقى هذه الأوراق. يبقى هذا الرسم الجديد، الذى وُلد دون أن أتعلمه: ففى كل لحظة، حتى عندما أوقف مواصلته، يبدو لى حلية حلزونية بدائية، وتبدو، عند كل توقف، احتمالية لعدم وجود نهاية. عندما أُثَبِّت القلم على منحنى مقطوع لحرف، لكلمة، لجملة، عندما أواصل ملليمترين بعد نقطة النهاية أو الفصلة، أقتصر على مواصلة الحركة التى تأتى من الوراء: فهذا الرسم هو الشفرة ورقمها فى الوقت نفسه. لكن شفرة ورقم لماذا؟ هل لأفعال وشخصية إس أم لنفسى؟ عندما قررت بدء هذا العمل، أعتقد أننى فعلته من أجل اكتشاف حقيقة إس (لهذا الحد يكون من الصعب علىَّ فعلاً الحصول على الأمان، حتى أستطيع مراجعة الصياغة لهذا الغرض فى النص: من

ناحية أخرى، المراجعة فقط ستعطى طبقة خارجية، ملاصقة، لهدف مكون من كلمات، ليست كلمات لكتابة هذا اليوم، بل كلمات للكتابة حينها). ولكن ماذا أعرف أنا عن حقيقة هذا المسمى إس؟ من إس هذا؟ ما حقيقته؟ تساءل بيلاطس(*). ما ـ، أكرر ـ حقيقة إس؟ وأى حقيقة أو أى شىء يمكن قوله، أو يمكن تسميته، أو يمكن تصنيفه؟ هل الحقيقة بيولوجية؟ ذهنية؟ انفعالية؟ اقتصادية؟ ثقافية؟ اجتماعية؟ إدارية؟ الحقيقة لعاشق مؤقت وحامٍ لأولجا الصغيرة، سكرتيرته الخامسة؟ أم الحقيقة زوجية؟ حقيقة الزوج الذى يخون؟ حقيقة الزوج الخائن بدوره؟ حقيقة لاعب البريدج والجولف؟ حقيقة ناخب الحكومة الفاشية؟ حقيقة الكولونيا التى يستعملها؟ حقيقة أنواع سياراته الثلاثة؟ حقيقة ماء حمام سباحته؟ حقيقة هواجسه الجنسية؟ حقيقة طلعته، التى أرى أنها خجولة، حكته لذقنه ببطء؟ حقيقة التجاعيد الرأسية بين حواجبه؟ حقيقة ظله؟ حقيقة البول الذى ينثره؟ حقيقة الصوت الذى يودع منذ وقت لثلاثين وأربعين عاملاً من المصنع الأول من أجل بناء الثانى؟ حقيقة الماكينات الجديدة التى أتاحت له الاستغناء عن ثلاثين وأربعين عاملاً وغداً لثلاثين وأربعين آخرين؟ ما حقيقة السكرتيرة أولجا؟

(*) بيلاطس النبطى: وُلد في العام العاشر قبل الميلاد. كان الحاكم الرومانى لمقاطعة يهودا من عام ٢٦م إلى عام ٣٦م ووفقًا للرواية الر ية للأناجيل الأربعة المعتمدة من قبل الكنيسة فإنه قد تولى محاكمة المسيح وصلبه.

لم أطرح سؤالاً من هذه الأسئلة، لكن كلها، وعددًا لا يحصى من أسئلة أخرى أكثر، كانت تؤثر فى جسدى عندما كان جسدى يؤثر على جسد السكرتيرة أولجا، بعد ثلاثة أيام من لقائنا الجنسى الأول. ماذا سأفعل لها لتعود؟ لا أعتقد أن لذة تكرار هزة الجماع السعيدة كانت كافية: هذه الأمور (أحداث، أحاسيس، لذات) تعتبر أقل مما يظنه الشخص: فالذكرى لا تُثبت اللذة، تسجلها كصفة، وليست كقيمة. لكن السكرتيرة أولجا عادت، ولم تتمتع بنشوة واحدة، بل اثنتين، وصرختْ أثناء الثانية بينما أنا أرقد فوقها، كنت أحررها فى صمت. ربما أتت بسبب إس، من أجل مواصلة انتقامها البسيط، من أجل ممارسة انتهاك حرمات سهل، زنا محارم بدون عواقب، دعارة محتشمة مع دعارة كانت تتحدى النظام الذى كان (لا) يبجلها بين التاسعة صباحاً والسادسة مساءً وفى كل الساعات الأخرى من النهار والليل، خارج وداخل مجلس الشيوخ والشعب الرومانى.

أتت السكرتيرة أولجا إلى منزلى بمجرد أن خرجت من SQPR ونامت على الفور. لم تذهب لمشاهدة صورة إس، نامت على الفور، ليس على الأريكة المريحة بل فى السرير، عارية تقريباً، بسوتيان وبنطلون سوف أخلعه عنها فيما بعد. هكذا يجب أن أتحدث عن هذه الأمور. كنا مرتاحين جداً، لأن أدلينا (التى لها صورة فى حائط الغرفة، بين زينات أخرى) لديها وسواس ، فلا تأتى مطلقاً عندما تأتيها العادة

الشهرية: تخضع ـ أعتقد ـ لفكرة غامضة، قناعة غير واعية لوجودها فى حالة دَنَس. فى هذه الأيام تصير الابنة الأكثر دقة فى المواعيد فى العالم: بالكاد تغلق البوتيك، تصعد لسيارتها الصغيرة، تذهب إلى منزلها وهناك تلتقى المرأتان، الأم والابنة، الجافة والمبللة، الغامضتان والمتشابهتان. هى أيام راحة بالنسبة إلىّ. أتجاهل الآن السكرتيرة أولجا التى تنهض من السرير وتتجه إلى التليفون لتخبر أحداً فى بيتها أنه يجب أن تعمل لساعات أخرى فى الشركة، عملاً عاجلاً غاية فى الدقة وبلا خطأ طلبه صاحب العمل لليوم التالى، تخبره ألا ينتظروها ـ إذًا ـ على العشاء، وألا ينشغلوا إن وصلت متأخرة. أتساءل مع من تتكلم، وبعد ذلك أسألها. كانت أمها، دائماً تُزَج الأمهات فى هذه الحكايات، عالمات بذلك أم لا. لكنهن اللاتى يفسرن التأخير، الغياب، بطرق جديرة بالثقة لكى تحتفظ العائلات بهدوئها وشرفها البرجوازى دون أن يُمس. السكرتيرة أولجا على الأقل بلا زوج ولا يفترض أن لها خطيبًا. تنتظر نصيبها بأى شكل من أشكاله لكنها تعرف أنها لن تجده. أتت لأنها ترغب ذلك ولأن لديها مسألة تسويها مع صورة المرسم. جالسة فى السرير، عارية الآن تماماً وببشرة تلمع من العرق (فنحن فى الصيف، أعتقد أننى لم أقل ذلك بعد، ورأيت دوماً فى الكتب هذه الجزئية التى يُفسر بها تعاقب الفصول)، سألتنى إن كنا نستطيع تناول العشاء فى البيت، حتى يكون الوقت تحت إمرتها ـ كما أسمع ـ ونستغله.

وحيث يروق لها أن تكون معى فى السرير، حيث أُجيد خلق لذة للمرأة مع أننى أمارس مرة واحدة ، لكننى أمارسها بحرفية. هكذا حدثتنى عنه، بطريقة تبدو متبجحة، وطبيعية. أجبتُ طبقاً لمبادئ أدب ذكورى عن الجزء الأخير من الحوار، وحملتها إلى المطبخ: بيض، جمبون، خبز ونبيذ ، هذا هو العشاء. أما الحلو فثمرات خوخ فى عسل أسود وقهوة مضبوطة. الحياة بسيطة للغاية.

كان بعد العشاء عندما مارسنا الحب للمرة الثانية. إن كنت أسلم بهذه الأمور، لكنتُ وضعت مسجلاً فى الغرفة لتسجيل العلاقات المختلفة، الكلمات التى تكون قبل ذلك، خلالها، بعدها، التنهدات، التأوهات، الصرخات، كلمات الحنان التى تبحث عمن تُمنح له وتُعلَن هناك، البذاءات التى تحرق الدم والمخ، التفاهم الفعلى للإيماءات والأوضاع. وهكذا لديها الحكاية الكاملة للحياة فى مجلس الشيوخ والشعب الرومانى، المعلومات الخاصة بإس، التفسير للحالة (الوجدانية، الحسية، الغرامية، الشهوانية أو الاجتماعية؟) بين صاحب العمل والسكرتيرة، تأكيد للظروف التى رسمت فيها صورة والد إس، شئ حول السلطة غير المحتملة والمستفزة لوالدة إس، شئ أيضاً يُقال عن سلوك زوجة إس، الطريقة التى وُلدت ونُفذت بها خطة تصفية مؤسسة مُنافِسة، بدون شاهد غير السكرتيرة أولجا، أمينة السر وسكرتيرة المدير الخاصة. سمعتُ كل هذا دون

أن أعير انتباهاً أكثر من اللازم (لم أكن قد بدأتُ هذه الكتابة بعد)، متخذاً ذلك الحديث الطويل ، شبه الاعتراف ، كتصريح للتصديق فى صلاح الكون الذى يأتينا أحياناً (التصديق وليس الصلاح) بعد أن مارست الحب بسخاء، بخاصة إذا كان الوصول للذروة متزامناً فتعتمد الأجساد على إحساس مبهم شبيه بالامتنان. وكل هذا قارنته أيضاً بثرثرة المومسات المتأخرة فى السرير، إذا لم تكن المرأة على عجلة وكانت من الطيبات (لأننا نكون زبائن جدداً، أو على العكس، زبائن مألوفين)، مع أن هنا، فى سريرى، لم ينجح مخى المسترخى فى توفيق الكفاءات بإتقان، بمعنى ، لم يفتنى معرفة أى من الاثنين، أنا أم هى، يشغل مكان المومس. عند منتصف الليل تقريباً، كلمتنى أدلينا، راقدة بالفعل، مستعدة لليلتها المؤلمة، وأنا أتجاذب أطراف حديث سريع وعادى، بينما كنت أسعى لعدم الشعور بالأصابع المُلِحة التى كانت تتفحص جسدى. ودَعتّنى أدلينا «إلى اللقاء غداً»، وأنا إلى اللقاء غداً؟ بينما السكرتيرة أولجا، غير مكترثة بعض الشىء، نهضت فجأة وبدأت فى البحث عن ثيابها.

شعرتُ أننى متعب جداً لأحاول فهمها. بقيتُ راقداً على الملاءات، يروق لى أن أكون عارياً ولأعرف أن جسدى ليس من الأجساد التى لابد أن تقوم بعمل فوضى أكيدة فى المكان. لم يدمر السن كل شىء بعد. انتهت السكرتيرة أولجا (لماذا يصعب علىّ الفصل بين

اسمها ومهنتها؟ اسم وظيفتها؟)، وفى هذه اللحظة أصبحت اللوحة التى نشكلها متنافرة، مثل اللحن الريفى (جورجونى) [1] أو صورتها المنعكسة فى القرن التاسع عشر غداء على العشب (مانيه) [2] أو اللوحات القمرية لديلفاكس، مع اختلاف أن فى هذه الحالة كان السيد هو العارى. تنافر اللوحة (لوحتى) ولوحات (جورجونى، مانيه، ديلفاكس)[3] فى روحى[4]، كان التنافر نفسه الذى يضم المظلة وماكينة الكتابة على طاولة التشريح (لوترمون)[5]. سألت السكرتيرة أولجا إن كانت تعرف لوترمون، وجاوبتنى ببساطة، لا، دون أن تنشغل بمعرفة مَنْ هو المسئول عنه. سألتنى بدورها عن الساعة، فقد توقفت ساعتها، وجاوبتها أن داخل هذه الغرفة الساعة الواحدة إلا عشرة، لكن فى الخارج لا أعرف، بالتأكيد الوقت متأخر أكثر، بخاصة

---

(١) جورجونى (١٤٧٧ ـ ١٥١٠م): رسام إيطالى، مؤسس مدرسة البندقية فى القرن السادس عشر والتى كان لها دور مهم فى تطوير أساليب فن التصوير فى إيطاليا، حالة عدم اليقين الناجمة عن هوية ومعنى فنه جعلته واحدًا من الشخصيات. الأكثر غموضًا فى أوروبا. (المترجمة).

(٢) إدوارد مانيه (١٨٣٢ ـ ١٨٨٣م) رسام فرنسى، يعتبر أهم رواد المدرسة الانطباعية، تعتبر أعماله اليوم علامة فارقة فى تاريخ الرسم حيث تمثل بداية الفن الحديث. (المترجمة).

(٣) بول ديلفاكس (١٨٩٧ ـ ١٩٩٤م): رسام بلجيكى، اشتهر بلوحاته السيريالية ورسمه لسيدات عاريات. (المترجمة).

(٤) قالها الكاتب أول مرة باللغة الإيطالية، ثم فى التالية التى بين القوسين قالها باللغة الفرنسية. (المترجمة).

(٥) كونت لوترمون (١٨٤٦ ـ ١٨٧٠م): اسم مستعار لايزيدور لوسيان دوكاسى، هو شاعر فرنسى ـ أورجواى، كان مجهولا.

أننى أرى أن ساعتى كانت تؤخر (مرات كثيرة). أرادت معرفة أين يكمن الفارق وأنا أجبتها ، مبتسماً: لو كنت خارج الغرفة، لكنت قد خرجتُ على الأرجح ، لكننى ما أزال هنا مُصلحاً فى اللحظة الأخيرة وقاحتى، أضفت أن الحمد لله ، فهكذا أبقيتها معى وقتاً أطول. قامت بإيماءة غامضة ، مثل صورة منعكسة مطابقة، غير متعمدة (تماماً)، إيماءة كانت كالحركة الأولى لمن سيتجرد من ملابسه من جديد، مع استسلام متعب. اعتدلتْ ورفعتْ من على الأرض صينية العشاء. حملتها إلى المطبخ، ومن هناك سألتْ إذا كان من اللازم عليها غسل الصحون، وجاوبتها أنا لا «لم يكن من اللازم عليها غسل الصحون مثلما أيضاً لم يكن من اللازم عليها غسل الملاءات القذرة. احتفظت لنفسى بهذه الكلمات الأخيرة وبدأت فى الإحساس بحلم، فى الرغبة فى الهروب من العالم. كنت أستمع للسكرتيرة أولجا فى الحمام، من المحتمل أنها كانت تضع الماكياج، وتمنيت أن ترحل، أن تنزل سُلمى العميق الحلزونى، مدفوعة بوزن ماكينة الخياطة التى تعمل بسرعة عالية، بينما المظلة المغلقة، الجامدة، كانت تثقب أعين الأشخاص المرسومين فى اللوحات المعلقة على حوائط السلم فى خط حلزونى آخر، بينما أنا، ما أزال مُمدداً وعارياً، كنت أنتظر على طاولة التشريح ما هو حتمى. استيقظتُ من الحلم ورأيتُ السكرتيرة أولجا على باب الغرفة، تستعد للرحيل. قالت لى: «أنا راحلة، تستطيع أن تضبط

ساعتك .«قمتُ بعمل إيماءة لكى تساعدنى على النهوض فأستبقيها، لكنها قالت وداعاً بإيماءة، دون أن تقترب منى، ومضت فى الممر إلى الأمام، فتحتْ الباب، الذى أغلقته بعناية، وفقاً لدروس، دون شك، مُتعلمَة من الأم، وبعد ذلك سمعتُ كعبيها يضربان فى درجات السُلم كإبرة ماكينة خياطة. هل سيظن الجيران أن أدلينا التى تنزل؟ رفعتُ حينئذٍ الهاتف، سجلت رقم ١٥(الساعة) ثم رقم أدلينا، لكى أقول لها كم كانت تعجبنى (كانت نائمة بالفعل). فى اليوم التالى ستغير الخادمة الملاءات. نهضت لأبحث عن كتاب، وأخذتُ، من أجل تبجيل الوطن قبل النوم (ليس نوم الوطن، حيث ذاك نائم بالفعل) حوارات روما، للرجل الصالح فرانسيسكو الهولندى[1]. فتحتُ بالصدفة وقرأتُ حتى وصلتُ إلى تلك الفقرة من الحوار الثانى، عندما رد ميسير لاكتانشيو تولوميّ على مايكل أنجلو:[2] أنا مسرور، أجاب لاكتانشيو، وأعرف بشكل أفضل قوة الرسم العظيمة، التى، كما

---

(١) فرانسيسكو دى هولندا (١٥١٧ ـ ١٥٨٥م): عالم فى العلوم الإنسانية ورسام برتغالى، يعتبر واحدًا من أهم فنانى عصر النهضة فى البرتغال، كما كان كاتب مقالات ومهندس معمارى ومؤرخ. (المترجمة).

(٢) مايكل أنجلو (١٤٥٧ ـ ١٥٦٤م): رسام ونحَّات ومهندس وشاعر إيطالى، كان لإنجازاته الفنية الأثر الأكبر على محور الفنون ضمن عصره وخلال المراحل الفنية الأوروبية اللاحقة. اعتبر الجسد العارى الموضوع الأساسى للفن مما دفعه لدراسة أوضاع الجسد وتحركاته ضمن البيئات المختلفة حتى أن جميع فنونه المعمارية كانت لابد أن تحتوى على شكل إنسانى. (المترجمة).

قلتَ، كانت معروفة فى كل أمور القدماء حتى فى الكتابة والتركيب. وربما مع تخيلاتكم العظيمة لا تسعون، كما فعلتُ أنا، إلى توفيق الكتابة بالرسم (حيث إن الرسم مع الحروف قد فتنكم بالفعل) ولا كيف يكون هذان العِلمان أختين شرعيتين، وبفصل إحداهما عن الأخرى، تبقى كل منهما ناقصة، مع أنهما فى الوقت الحاضر يبدوان منفصلين بطريقةٍ ما. لكن لا يزال كل إنسان مؤمن ومعتنق لأية عقيدة يجد فى كل أعماله دائماً بطرق كثيرة ممارسة لمهنة الرسام المتحفظ، راسماً وصابغاً غايته بعناية وحيطة كبيرة. ولكن ، بفتح الكتب القديمة ، ونجد قليلاً منها مشهوراً، لا تحتوى على رسم أو أيقونات، والحق أن أكثرها أهمية وغموضاً يتمخضها كاتب ليس برسام بارع بل محتاط فى رسمه وفى مشاركة عمله، والأكثر منها سهولة وتنقيحاً هى التى لرسام متميز. وحتى كينتيليانو[1] فى عمله المتقن علم البلاغة يوصى ليس فقط بمشاركة الكلمات التى يرسمها واعظه، بل يعرف أيضاً رسم وإعداد التصميم. ومن هنا تأتى أهمية السيد مايكل أنجلو، الذى يجب أن تسموه أحياناً بالمثقف الكبير أو الواعظ الفطن الرسام، أو الرسام العظيم تسمونه مثقفاً. ومَنْ يتوغل أكثر فى العصر القديم سيجد أنهم كانوا يطلقون كلمة رسم على النحت والرسم، وأنهم فى زمن

---

(١) ماركو فابيو كينتيليانو: عالم بلاغة ومعلم إسبانى رومانى. غير معروف عنه الكثير.(المترجمة).

ديموستينى[1] كانوا يطلقون عليه نقوشاً ، رسماً كان أو كتابة ، وكان الفعل المستخدم ليعبر عن العلمين واحداً، وأن كتابة أجاتاركو[2] يمكن أن تُسمى رسم أجاتاركو. وأفكر أيضاً أن المصريين اعتادوا أن يعرفوا جميعهم رسم كل ما يكتبونه أو ما يعنى شيئاً، وأن حروفهم الرمزية نفسها كانت حيوانات وطيوراً مرسومة، مثلما تظهر فى بعض مسلات هذه المدينة والتى أتت من مصر عن استمرارى فى القراءة، لم أكن أتذكر فى اليوم التالى، ولا أعرف هل نمتُ فجأة عند نهاية الفقرة أم نظرتُ لوقت كثير لهذا الجزء من حديث لاكتانشيو الطويل. بقيتُ نائماً ولم أحلم، لكن ربما الأحلام هى تلك التموجات، التى تظهر مائعة وفى دوامات بطيئة، مكتوبة أو مرسومة، تمر أمام عينى لا أعرف كم ساعة من الحلم.

قضيتُ الصباح أعمل فى الصورة الثانية. نهضتُ مقرراً (أم السبب قررنى بينما كنت نائماً؟) أو قررتُ فى أية لحظة من استيقاظى (لكن متى، ولا يزال أى سبب؟) أن أتقدم فى اللوحة. لا تؤدى إلى طريق يبدو منتهياً، مع أنها،على عكس الأولى، خاضعة إلى برنامج مسبق لتخطيطات وتطورات (خاضعة ـ بالطبع ـ إلى

---

(١) ديموستينى: (٣٢٣ ـ ٣٤٨ ق.م) كان رجل دولة إغريق وخطيبًا بارزًا فى أثينا القديمة، تشكل خطبه المهارة العالية للثقافة اللاتينية، وتوفر فهمًا شاملاً لسياسة وثقافة اليونان القديمة أثناء القرن الرابع قبل الميلادى. (المترجمة).

(٢) أجاتاركو: عاشق في القرن الخامس قبل الميلاد، وعلم نفسه الرسم حتى إن بعض الكُتَّاب قالوا عنه إنه قدم منظورًا وصورة خادعة للحواس فى الرسم. (المترجمة).

عوامل ومتغيرات مباشرة ومثبتة خاصة بكل موديل)، ذلك كان يتيح ويقتضى حرية مختلفة، إضافة للتقلبات، طبقاً للعناصر الجديدة التى أستعد لها أو أعتقد أننى أستعد لها والتى كانت ، بالنسبة إلىّ، البحث عن حقيقة إس. للمرة الأولى أُنقل اللوحة من غرفة العدة إلى المرسم دون نزعها من على حامل الرسم، ووضعتها بجانب الصورة الأولى. كان التشابه شبه تافه، تشابه فقط مثل الذى يوجد بين رجل ورجل آخر، كلاهما ينتمى إلى نوع مميز له طبيعة معينة ومختلفة عن الآخرين. أنا نفسى لم أكن أعرف أننى رسمتهما مختلفتين إلى هذا الحد: على الرغم من هذا، كنت أعرف عن يقين أنه الشخص نفسه. مع ذلك، كان يجب علىّ حسم ترددى التالى: هل الشخص نفسه بسبب الغياب المتطابق للمعنى (هذا الذى أفعله ليس رسماً) أو الشخص نفسه لأننى أخيراً التقطته فى الصورة الثانية، مع أنه بالضرورة مختلف فى صورته؟ فيما هو مختص بالتشابه، الصورة الأولى هى صور لإس، والدته تؤكد (والأمهات لا يكذبن) ذلك فى المرة الوحيدة التى أتت فيها مع ابنها لحضور جلسة. لكن الصورة الثانية - التى لن تتعرف عليها الأم - متشابهة كذلك، مع أنها مختلفة عن الأولى، كنقطة ماء مختلفة عن نقطة ماء أخرى. مَنْ صاحب هذه الصورة الثانية حد التطابق؟ أو الأفضل قول: أى لحظة من حياة إس كانت أو ستكون هذه الصورة؟ بينما كنت أنظر إلى كلتا اللوحتين بالتناوب، فكرتُ ما الشىء الجذاب الذى كانت تُظهره لوحة العُلية للسكرتيرة أولجا دون إخبارها

لمن كان رسمها (آه! هذا غموض الكتابة!). كانت على دراية بعلوم السرير، فهل ستكون السكرتيرة أولجا قادرة على التعرف على إس بعد تشويهه؟ أقصد أتكون هذه المعرفة مشوهة؟ أيكون هذا التشويه موازياً لما فعلته فى اللوحة، فيكون كلاهما معرفة أو محاولة معرفة؟ ولمَ لا تكون المحاولة أيضاً مشوهة؟ ماذا كنت أنا بالنسبة إلى أدلينا عندما، بعد أن تعرفت عليها، لم أكن أجامعها بعد؟ ماذا أكون الآن، أمام نفسى، بالنسبة إليها، إذا جامعت السكرتيرة أولجا دون أن تعرف كل ذلك، لكن أنا أعرفه؟

تناولت فقط فنجان قهوة كبيرًا، دون طعام. وفى منتصف النهار جاءت الخادمة. تأتى كل يوم منذ ثلاثة أعوام لتنظيف البيت ، وأعرف القليل عن حياتها. تبدو أكبر منى، لكن من المحتمل أنها ليست هكذا. جافة، حادة وصامتة، تعمل باعتدال ماكينة. غسلتْ الأطباق، غيرتْ الملاءات (لابد أنها تغضب من فعل هذا، لو أنها حصلت على لذتها قبل أن تترمل)، نظفت باقى البيت، دون لمس شىء فى المرسم، وانصرفتْ. لم تسأل، تعرف أننى أتناول غدائى دائماً بالخارج، وأدفع لها بالأسبوع. لكن حقيقةً ، ماذا ستفكر فىّ الخادمة أديلايدا؟ أى صورة أولى وثانية سترسمها لى إن كانت رساماً (سيئاً) كما هو الحال؟ أسمع طرقعة شبشبها المكتومة وهى نازلة السُلم وأكتشف (عند قول الحقيقة: أكرر اكتشاف) أن الأصوات الناتجة عن نزول أحد السُلم تثير اهتمامى، أسجلها فى أرشيف دون فائدة، لكن ـ على ما يبدو ـ لا غنى عنه، كعادة غريبة أكثر،

تافهة على الرغم من هذا تخلب عقلى. ومن جديد أقع فى صمت المرسم، ومع الشارع المنسى أسفل النوافذ وغرف البيت الأخرى أستعيد الوحدة المتقطعة بينما الأشياء المتغيرة من المكان فجأة، المنقولة أو البعيدة ملليمتر فقط، اعتادت على الوضع الجديد، فتتمدد ساكنة، كملاءات السرير المغسولة، أو على العكس، تبحث عن التكيف مع العنف، كالملاءات القذرة، متكورة فى جراب المَغسَل، تفوح منها رائحة الجسد البارد.

عندما أنظر للبعيد (أرتدى البعيد) أمتلك ملامح رمبرانت. مثله، أمزج الألوان على لوحة ألوان الرسم، مثله، أمد ذراعاً ثابتة لا ترتجف عند ضربة الفرشاة. لكن اللون لا يبقى موضوعاً بالطريقة نفسها، هناك التواءات أكثر أو أقل فى الدمية، كبس أكبر أو أقل فى شعر السمّور فى الفرشاة (ليس شعر مارتا) [١]: أو لم يكن رمبرانت يستعمل فراشى السمّور وهنا بالضبط يكون كل الاختلاف؟ واذا أوصيت بعمل ماكرو[٢] لتفاصيل لوحة رمبرانت، ربما يؤكد هذا الاختلاف؟

(١) السمور: هو حيوان من فصيلة ابن العرس، وهو يعتبر من حيوانات سيبيريا النادرة التى تُربى فى المزارع لفرائها الثمين. وهو يسمى فى اللغة الإسبانية marta أما مارتا بالحرف البُدائى الكبير فهى اسم امرأة .Marta ويشرح هنا الكاتب أنه يقصد شعر مارتا الحيوان وليس شعر امرأة. (المترجمة).

(٢) هو مصطلح فى التصوير حيث يكون الشىء المراد تصويره أصغر من حجم الفيلم أو الحساس الإلكترونى أو فى نفس حجمه، ويعنى مقدار أقل مسافة تستطيع العدسة عمل التركيز (الفوكس) على الجسم. لذلك هو يصور أشياء صغيرة جدًا بتفاصيلها الدقيقة. (المترجمة).

والاختلاف، أيكون بالضرورة الاختلاف الذى يفصل بين العبقرى (رمبرانت) والإنسان الأخرق (أنا)؟ (بين قوسين: وضعت بين قوسين رمبرانت ووضعتنى أيضاً من أجل ألا تظل مكتوبة «العبقرى والإنسان الأخرق» فمستحيل ولا حتى لُمتعلم مبادئ القراءة، مثلى أنا، أن يتركها تفلت). لكن هناك رسامين معاصرين يستخدمون كل الفراشى المتساوية أو المشابهة لتلك، وهناك بلا شك اختلافات أخرى من أجل أن يمتدحهم النقد ولا يمتدحنى، حتى أنهم، رغم الاختلاف فيما بينهم، يظلون جميعهم أفضل منى، وأنا أسوأ منهم جميعاً. هل هى مسألة دمية؟ مسألة ماذا؟ أتذكر جملة لكلى[1] لوحة لرجل عار يجب أن تُشكل بطريقة محترمة، ليس لتشريح الرجل، بل للوحة .«إذا كان الأمر هكذا، فما الأخطاء التى أرتكبها أنا فى تشريح هذه الوجوه، إذا لم تكفنى لاحترام تشريح اللوحة؟ وعلى الرغم من كل شىء، أعرف جيداً أن ماكرو رمبرانت لا يبدو على الإطلاق مثل جملة كلى.

أعمل ببطء فى خلفية صورة إس الثانية، بحليات حلزونية كستنائية اللون، ربما مُسترجعة من الحلم. أصبحتْ مغطاة السمات العادية التى كنت أتطلع للتعبير بها عن القوة الصناعية والمادية: مداخن المصانع، أسقف من القراميد بسن منشار، سحابة على شكل S منهارة. وبقدر ما أصبحتْ الخلفية

(١) بول كلى (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠م): رسام ألمانى وُلد فى سويسرا، تتراوح أفكاره بين السيريالية، التعبيرية والتجريدية. (المترجمة).

الجديدة متسعة، انتبهتُ إلى أن وجه إس (أو من هذه الصورة إلى الصورة التى فقط أسميها إس) أصبح مغطى بالرماد، وقد يكون وجهاً لميت بدأ أن يزرقّ فى المرحلة الأولى من التعفن. لم ألمس رأسه بالفرشاة. كل الشغل أقوم به فى الخلفية واضعاً لون فوق لون، والآن مع بضع لطخات أكثر قتامة ترسم سمات لا تُترجم لأية لغة، وغابة الألوان تخلق نوعاً من الأنتيبلانو[1] الذى يحول مستوى الرأس والجذع إلى كولاج[2] سيُقال إنه مضاف لاحقاً، مضموم جيداً بكف اليد ومضغوط بأطراف الأصابع محيطه فوق المحيط المتعلق بالصبغ الرطب. لدىّ فى هذه اللحظة، مع أننى لم أقطع العمل، على الرغم من كل شىء، الحدس الأول للمصير النهائى للوحة. سأحبس إس فى سجن الفضلات.

(١) هو ترتيب الأشخاص والأشياء فى عمق الصورة، من مستوى أول إلى مستوى ثان وثالث صوب العمق.(المترجمة).

(٢) مأخوذة من الفرنسية coller وتعنى لصق، وهو فن بصرى يعتمد على قص ولزق العديد من المواد معاً، وبالتالى تكوين شكل جديد. واستخدام هذه التقنية كان له تأثيره الجذرى بين أوساط الرسومات الزيتية فى القرن العشرين كنوع من الفن التجريدى. (المترجمة).

- ٧ -

عندما بدأت فى الكتابة كان قد مر يومان، وخلالهما، كلتا اللوحتين كانتا تتقدمان نحو نهايتهما التى لابد منها: الثانية نحو السحابة السوداء التى انعزلت عن العالم، والأولى نحو قاعة مجلس إدارة مجلس الشيوخ والشعب الرومانى. اليوم، هو اليوم، بكل بساطة. لا ينبغى أن أبحث عن أية حقيقة، فلا شىء سيكون مرسوماً داخل صورة لا حقيقة وراءها. الصورة الوحيدة لإس التى تبقى، سيأتون غداً ليحملوها. هى جافة، فنياً مُنفذة بشكل جيد، مضمون استمرارها: فيما يتعلق بهذه الأشياء، أنا أفضل رسام فى المدينة. لكن فى هذه المدينة أكون كذلك أكبر غلطة حية: لم أفعل شيئاً مما خططت له، ولا هذه الأوراق تضيف لصفر النهاية قيمة من كثافة أحدهما. انتهى. سعيت إليه، فشلت، وقد لا تبقى فرص أكثر.

Twitter: @ketab_n

- ٨ -

لا شىء مما أكتبه يفيدنى، لكننى قررت البدء على الأقل فى تسجيل جمر هذه الشهور الأربعة. أتت السكرتيرة أولجا لتأخذ الصورة، يرافقها ساعى المؤسسة (رأيت للمرة الأولى فى طية صدر سترتها الحروف الأولى SPQR عندما كنت أفترض أننى مبتكر المفارقة التاريخية)، بدت، فى كل شىء، موظفة كُفء، حازمة بسلطة لا أعرفها (بسبب التلوث والتناقض) صاحبتنى من خلالها لرؤية الصور فى قاعة مجلس الإدارة. سلمتنى الشيك، كانت تحفظ الإيصال الذى كتبته فى محفظتها، موقعاً ومختوماً، ودعتنى بطبيعية، بلا جفاء، بلا برود، فقط محايدة. بقيت أنصتُ لخطواتها الحادة وهى تهبط السُلم، ولخطوات أخرى، خطوات الرجل ، ثقيلة وحذرة، فى تتابع أصوات عالية ومنخفضة كانت تتناقص بشكل متوازٍ، محافظاً على اختلاف عُلوها، كل مرة أكثر بُعداً، كل

مرة أكثر عُمقاً بشكل حلزونى، حتى الاختفاء فى صمت كان هو ضجيج الشارع، وانبعاثه من جديد فى صورة ضرب أبواب السيارة، انطلاق موتور فى شكل هواء وبعدها السير فى الطريق حتى ينتهى كل شىء.

لا أحد سيقول إنه على هذه الكنبة نفسها مارست السكرتيرة أولجا الحب معى، مع أنها لم تكن مستريحة ، وإنه فى ذلك السرير، مستلقية وفى كامل عريها، عادت ومارست الحب، مارسته مرتين، وفى الثانية صرخت. لا أحد سيقول إنه فى المناسبتين ستحمل داخلها جزءًا من جسدى، إفرازات منه، سائلاً لا يُصدق يسبح فيه بالملايين هؤلاء المرشحون لتطفل خاص. لا أحد سيقول، عند رؤيتنا نؤدى فعل الدفع والأخذ البسيط، إن بيننا حسابات أخرى، غير مفتوحة بل منتهية فى تاريخ حديث جداً حيث لم تجف بعد البقعة الرطبة التى تركها كلانا على الملاءات. أعتقد أننى كتبتُ أن الحياة بسيطة بشكل مفرط. وجمعتُ أكثر من سبب للتفكير فى ذلك. فإن كانت كالفلسفة لا تساوى الكثير، فلديها ـ فى المقابل ـ مزية وضع حدودها على الفور فى نقطة يمكن تعريفها، كالموت قبل الولادة، كتلك الفراشة التى لا تعيش أكثر من نهار، ولا تبلغ معرفة ليل هذا النهار نفسه. أشعر، أنا نفسى، أننى أحيا داخل نوع من الليل، دون أن أعرف حقيقة النهار ، وأتمسك فقط بسذاجة بإثبات أن الحياة بسيطة. اليوم، مثلما أفعل دائماً عندما أبيع لوحة (وهذه بيعت جيداً)، أقيم فى

المرسم كالعادة حفلة صغيرة (تجمُّع ، لأكون أكثر دقة): مشروبات، والثالوث، جوز ـ حب الصنوبر ـ زبيب، مزّات، كل هذا الذى يُشترى جاهزاً، مصنوعاً، أفترض، من نفس العناصر والمواد الأساسية المركبة فى شكل مختلف فى المقدار والتركيب. ستكون أدلينا، بالطبع ، مدعوة ، وسيأتى بعض الأصدقاء. لكنى أسأل نفسى، ما أهمية تدوين هذا؟

ما العائق الذى أوقفنى فى النهاية عن الطريق الذى قصدته فى الصفحة الأولى لهذا المخطوط وظل هناك يستجوبنى؟ أعترف هنا أن محاولة اللوحة الثانية قد فشلتْ. هنا و مبكراً جداً، ظللتُ أقول بكل الوضوح ما أظنه ، أنا الرسام، فى رسمى، الرسم الذى تصوره اللوحة الأولى حقاً. بسبب وسائل الرسم، لن يُعرف شىء (لا أقول الحقيقة) عن الموديل، على الرغم من هذا يعتقد معرفة نفسه عند التعرف على نفسه فى اللوحة. وأنا ألجأ إلى الكتابة كنتُ أعرف أنها ببساطة تبتعد عنى بصعوبة: لم أكن أجهلها، كنت أدرك أنها مهددة، لكن كانت كأنها أداة حديثة، كل ما كان ينبغى أن يكون بالنسبة إلى ابتكار حقيقى ومجرد شف لتجارب سابقة، كان يكفى، وحده، لكى يقربنى من الهدف. وكأننى (إس الواثق فى وضوح رسمى) أدركته على حين غرة: إذا كان إس يفكر فى شىء فيجب عليه أن يحتمى من فراشىّ، من القماش، من الألوان، من حركاتى للمباركة وللتحريم الكنّسى حول اللوحة التى أصبحت رويداً رويداً مكتملة: ليس أبداً

من بضعة وريقات لم يستطع رؤيتها، وليس أبداً من عمل لم يكن بالنسبة إليه مجرد سر. على الرغم من ذلك، فى أى الطرق سأسير من أجل الوصول لهذا المكان دون حماية، مكان مناقض، وبرىء إذا جاز التعبير، حيث سأعلم أخيراً، حيث أخيراً سأعرف إس ؟ ما وصلت لمعرفته عنه هو ما عرفته من السكرتيرة أولجا، وحتى بطريقة غير إرادية: استسلمتْ لى، لم أقتحمها، لم أستملها. أضيّع الوقت فى الاستطرادات التى (من الجيد أن أراها اليوم) تحملنى نحو نواحٍ أخرى اكتشفت فيها أكثر مما أستطيع اكتشافه عن الآخر. أى خيبة أمل سيشعر بها ڤاسكو دا جاما إذًا واصلاً إلى طريق الهند، اكتشف هناك فى هذا المكان النائى، أخيراً، مدخل المنخفض الرملى لنهر تاجة؟ فى موقف مختلف كان فرناندو ماجلان، والذى ظن أنها مسألة شرف لو أنه وصل حياً لنهاية رحلته، قَدِمت السفينة إلى النقطة الصحيحة التى رحلتْ منها، لا أعرِف كم من الوقت قبل ذلك. لكننى لا أريد أن أدور حول العالم، ولا هذا الخط سيكون قادراً على حملى بعيداً إلى هذا الحد: فقط أنتوى (رجل الجهد) إعطاء سبب لعملى من أجل الاستمرار، ولو بمصيدة استخدام عُدد مهنة أخرى وأياد أخرى. قبل نتيجة المحاولة، أريد معرفة فى أية نقطة فشلتُ، أين توغلت عبر التحويلات التى أبعدتنى فى كل مرة عن قصدى وأين حتى انتفعت من مساعدة من قدمها لى، مثل حالة السكرتيرة أولجا. أريد

الاعتقاد بأننى، بشكل مبهم، كنت أعرف أنها ستكون غير مفيدة: السكرتيرة أولجا ستعطينى صورتها الذهنية عن إس (شىء أعطته لى)، مثلما ستعطينى كذلك صورة أخرى عن الرجل الذى يواصل تسجيل البطاقات وختم الأوراق. مثلما ستعطينى صورة عن الساعى الذى أتى للبحث عن الصورة ونزل السُلم، ربما مرتعشاً أمام شرف حمل الصورة النفيسة بين ذراعيه، ربما مرتعشاً بسبب غضبه من أنه يتوجب عليه فعل هذا، ربما محترماً، ربما منفذاً للأوامر، ربما أبياً وقادراً على كراهية عميقة. كما سأصيبها، فى نهاية الأمر، لو أن مشقة التقاطها قد سعت إلىّ، مدركاً أولاً أين أجدها. لكن ستكون دائماً صورة، وليست حقيقة أبداً. وهنا كان على الأرجح الخطأ الكبير: الاعتقاد بأن الحقيقة من الممكن أن تُلتقط من الخارج، بالعينين فقط، الافتراض بأن وجود حقيقة يمكن إدراكها فى لحظة، ومن هنا ثابتة بهدوء، تكون ولا حتى مثل تمثال، حيث إن التمثال يتقلص ويتمدد تحت رحمة الحرارة، يتآكل مع الوقت، ويتغيّر، ليس فقط المكان الذى يحيط به بل أيضاً، بمهارة، تركيبة الأرض التى يقيم فيها، بسبب جزئيات الرخام الطفيفة والتى تنطلق منه، مثل شعرنا، برد أظافرنا، اللُعاب والكلمات التى نقولها. ولو أننى تعلمت فى مدرسة شرلوك هولمز أو واحدٍ من هؤلاء المحققين الحديثين، الذين يستخدمون المخ مثل العضلات والسلاح، سوف أنتهى فاشلاً مسكيناً سيقول له إس

الكامل مبتسماً: «الحياة يا واطسون يا عزيزى بسيطة بشكل غريب. حقاً ما الأسئلة التى سأسألها، ولمن، لاكتشاف الحقيقة؟ هل أضاجع كل النساء اللاتى ضاجعهن إس (وها هى الصدفة أرادتْ أن أبداً)، بما فيهن زوجته الشرعية؟ هل هو دخول الجواسيس فى SPQR لتركيب ميكروفونات وكاميرات الڤيديو الديجيتال، من أجل أن يصوروا الوثائق المثيرة للشبهة؟ هل أتنكر لأكون غلاماً يساعد لاعب الجولف؟ جرسوناً فى بار؟ هل أصوب له السلاح عند التفاته إلى الزاوية، منذراً إياه «الحياة أو الحقيقة»؟ هل أكتشف بنفسى أن الحياة ليست الحقيقة؟ مع كثير من العمل سأكتشف تاريخ مجلس الشيوخ والشعب الرومانى وعائلته، سأعرف تاريخ ولادة إس والتواريخ الأخرى المهمة بالنسبة إليه حتى اليوم، سأتحرى عن أصدقائه وأعدائه، سيكون لدى الكثير من الصور الذهنية له كأحداث، تواريخ، أصدقاء وأعداء، لكن حتى معرفة كل شىء يمكن متابعة السؤال الأخير: كيف يُوضع كل هذا فى صورة، كيف يُوضع كل هذا أيضاً فى مخطوط؟ فنى - فى نهاية الأمر - لا ينفع لشىء، وهذه الكتابة، ما فائدتها؟

مَنْ يرسم، يرسم نفسه. لذلك، ليس الموديل هو المهم، بل الرسام، والصورة تساوى فقط ما يساويه الرسام، ولا ذرة أكثر. فالدكتور جاشيه الذى رسمه ڤان جوخ، هو ڤان جوخ وليس جاشيه، والألف بدلة (مخمل، ريش، ياقات من الذهب) التى رسمها

رمبرانت هى مجرد حيل لإظهار إنه كان يرسم أشخاصاً آخرين عند رسم مظهر مختلف. قلت إنه لا يعجبنى رسمى: كما أننى غير معجب بنفسى وأصبحتُ مجبراً على رؤية نفسى فى كل صورة أرسمها، غير مفيد، متعب، فاتر، ضائع، لأننى لست رمبرانت ولا ڤان جوخ. من الواضح.

لكن، هل سيكتب عن نفسه مَنْ يكتب؟ مَنْ يكون تولستوى فى الحرب والسلام؟ ماذا يكون ستندال فى دير بارم؟ هل الحرب والسلام كلها تولستوى؟ هل دير بارم كلها ستندال؟

عندما يفرغ شخص وآخر من كتابة هذه الكتب، هل يجد نفسه فيها؟ أم يعتقد أنه كتب، فقط وبدقة بالغة، أعمالاً من الخيال؟ وكيف من الخيال، إذا كان جزء من خيوط الحبكة الدرامية تاريخ؟ كيف كان ستندال قبل كتابة دير بارم؟ وكيف أصبح بعد كتابتها؟ وكم من الوقت؟ لم يمر أكثر من شهر منذ اليوم الذى بدأت فيه كتابة هذا المخطوط، ولا يبدو لى أننى اليوم نفس من كان حينها. هل بسبب إضافة ثلاثين يوماً أكثر لحساب حياتى؟ لا، للكتابة. لكن هذه الاختلافات، ماذا تكون؟ بغض النظر عن معرفة مما تتكوّن، هل صالحتنى مع نفسى؟ لا يروق لى أن أرى نفسى مرسوماً فى صور الآخرين الذين أرسمهم، هل سيروق لى رؤية نفسى مكتوباً فى هذا العمل الآخر البديل للصورة وهو المخطوط، والذى فيه انتهيت لرسم صورة لنفسى أكثر من رسم الصور؟ هل سيعنى

هذا أننى اقتربت من نفسى من خلال هذه الوسيلة أكثر من الرسم؟ وسؤال آخر تالٍ، هل سيستمر هذا المخطوط عندما يستلزم علىّ إنهاؤه؟ لو كان المنخفض الرملى لنهر تاجة موجوداً حيث كنت أعتقد أننى سوف أعثر عليه بالهند، هل يجب علىّ ترك اسم فاسكو وأخذ اسم فرناندو؟ ليتنى لا أموت فى الطريق، مثلما يحدث دائماً لمنْ يعيش ولا يجد ما يبحث عنه. لمنْ يختار خطأً الطريق والاسم.

ـ ٩ ـ

نمنح فى مرات كثيرة وبشكل خاطئ لقب صديق، أو أن هذا اللقب بالفعل يحتوى على خطأ، ولذلك وليس بطريقة أخرى، نصدق الكلمة، ولكن بشكل جيد. لا يكون الأمر هكذا بالنسبة إلى الأشخاص، بل للوظيفة التى ننسبها إليهم ضمنياً ونرضى بأن يراقبونا، بأن يطلبوا طلباً ربما لا يناسب الآخر، لكن نقصانه يعيبنا لو أننا لم نُظهره، بأن نستخدم الحضور والغياب، وأن نشتكى من شىء أو آخر، أو لا نشتكى، حسب التلاؤم الأكثر إلحاحاً من جزء من حياتنا والذى فيه لا يوجد مكان لصديق. بسبب هذا الوعى الخبيث (تأنيب ضمير، اضطراب أخلاقى أو اتهام متساهل لإسعاد الضمير)، اجتماع لأصدقاء يشبه لقاء لروحىّ توأم تخليا عن كل ما لا يمكن تقاسمه بين الحاضرين، الجميع يفتقرون أو يقللون مما هما عليه (فى الأسوأ وفى الأحسن) ليكون ما

يُنتظر منهما. لهذا السبب، مَنْ يريد كثيراً الاحتفاظ بالصداقات، يعيش فزعاً من خوف فقدانها وفى كل لحظة يتجاوب معها مثل حدقة تخضع للنور الذى تستقبله. لكن المجهود الذى تقوم به مجموعات الأصدقاء لهذا التجاوب (كيف تتجاوب الحدقة لأنوار متزامنة بشدة مختلفة، اذا استطاعت فصلهم والتفاعل أمامهم واحدة بواحدة؟) لا يمكن الاستمرار أكثر من مقدرة الشخص للحفاظ على شخصيته الخاصة (نحو الأعلى أو نحو الأسفل) فى الطبقة المشتركة المختارة. فيكون اتفاق جيد، إذًا ـ فلا تطول الاجتماعات أكثر من اللازم، حتى لا تبلغ نقطة انقطاع يشعر فيها كل واحد من تلك الكواكب برغبة لا يمكن كبحها للارتماء، متعباً، فى الفضاء الأسود والفارغ.

فضلاً عن أدلينا، التى تقوم بدورها كمضيفة، كان فى بيتى ثمانية أصدقاء، بين رجال ونساء. كان هناك أزواج مستقرون، مع أننى لم أكن مطلعاً على حال أحدهما، (لأنهما لم يكون كذلك فى المرة الأخيرة) حيث كان بينهما الجو المؤقت نفسه بينى وبين أدلينا فى البداية. لكن، بينما كانا يحترقان (الكلمة، مع أنها تافهة، فهى تُعبر بدقة عن هذا النوع من النسيم الملتهب، الخفى، الذى يلف الأزواج الجدد) كنا نحن قد احترقنا فى لهب رقيق ونعرف ذلك. ماذا يفعل أصدقائى هؤلاء فى الحياة؟ بينهم من يعمل بالدعاية، ومنهم مهندس، وطبيب مثل زوجته، ومهندسة ديكور، وهى ـ بصفة خاصة ـ صديقة أدلينا،

وناشر أرمل، أكبر منى سناً (هكذا، لحسن الحظ، لستُ أنا أكبرهم سناً)، وهذا الناشر يتلهف على مهندسة الديكور ويحصر نفسه فى مغازلات تروق لها بعضها. تمتاز هذه المجموعة ، فضلاً عن قدرتهم على التدخين، والتحدث والشرب فى الوقت نفسه (وفيها تشبه كل المجموعات)، بصداقة مستقرة معى، مكافأة من جهتى قدر ما أستطيع وأعرف (أو أريد). إذا بدأنا فى البحث عن أسباب هذه العلاقة، فأنا متأكد أننا لن نجدها - على الرغم من ذلك - مستمرون فى صداقتنا أثر جمود يتغذى فقط من الخوف من وحدة بسيطة وبسبب الأنانية التى لا نرغب فى تحملها. وفى النهاية، ما يجمعنا هو معرفة أن المجموعة ستستمر إلى ما بعد انفصالنا. وبينما نظل مجتمعين، فلا غنى عن أننا نستطيع مواصلة احتوائنا لبعضنا. مسألة كبرياء.

كبرياء من النوع نفسه الذى يخلق فينا جميعاً خوفاً من أن نصير سيئين بالمقارنة مع مجموعات أخرى، فيجعل فى داخل كل واحدٍ نزاعات ومناقشات تنمو تحت المبرر الأسمى للصداقة، والذى يتيح، فى الوقت نفسه، وجود غير مُعاقب لعدوانية من نوع خاص بسببها يجب على الضحايا العَرَضيين أو المعتادين أن يبدوا ممنونين. والمؤكد أن هذه العدوانية حتى فى مجموعة مثل مجموعتنا، تتعامل بكياسة لتجنب الدخول فى مسائل متعلقة بمهنة كل واحدٍ من أعضائها فى جدالات، بكياسة أكون أنا المستفيد

الأساسى منها، لأن الجميع يميزنى بأننى رسام سيئ، حيث إن لوحاتى لا أحد يراها فى أى مكان، حتى فى هذه المجموعة، كما يُقال، ليس غريباً أن تنفجر نزاعات حادة، أزمات، عندما يصبح فجأة واحد منا قاضياً على كل الباقين ويتطور أسلوب الفعل المضاد السادى، مختصراً أكثر المقابلات فى الدموع والكلمات العنيفة. وهذا يحدث لأن أحداً أدخل فى وسط الحديث ، عمداً أو بسبب التعب من التظاهر، أية تفصيلة فاسدة خاصة بوظيفة الضحية العَرَضية، وهنا، بسبب المهن التى نمتهنها، نُعرِّف جميعاً أنفسنا على أننا وصوليون وطفيليون فى المجتمع. المهندس، لتعسفه؛ الناشر، لما قد يكون من ثقافة؛ رجال الدعاية، لوضوحهما؛ الطبيب، لما نعرفه جيداً؛ مهندسة الديكور، للطفها؛ أدلينا، لجمالها، ويُعرف الآن، أنا، رسام الصور، أوفا!. فى كل حالة، تعودت التظاهر بأننى على ما يرام بشكلٍ كافٍ، أكرر، لأنهم جميعاً أُناس أكفاء فى الوظيفة التى اختاروها أو يمارسونها، بينما نضالى الفنى يصلح فقط من أجل تأكيد نوع الرسم الردىء الذى أقوم به.

هل أنطونيو، المهندس، ثملاً؟ لن أقول إنه هكذا. طريقتنا هذه فى الشرب نادراً ما تصل لهذه الدرجة. لكن إن كان الخمر حقاً يقول الحقيقة، يحدث فى هذا النوع من اللقاءات اجتياز حد الحقيقة لمن يكون أكثر قرباً منها، من المحتمل أن الأمر كذلك. رغم النوافذ المفتوحة، أصبح الحر لا يحتمل فى المرسم. كنا

نتحدث عن آلاف الأمور الحقيقية، غير المترابطة، السخيفة، والآن، وقد حل الليل، ارتحنا قليلاً من حمى الجدال. كانت أدلينا، الجالسة على الأرض، تضع رأسها على فخذى (من العادة قول ركبتىّ، ربما بسبب التأدب، لكن دائماً فى هذه المناسبات تكون الرأس موضوعة على الأفخاذ، لأن الرُكب تكون دائماً صلبة، وبخاصة ركبتىّ)، وأنا بلطف وبحاسة اللمس، أمرر أصابعى ببطء بين شعرها بينما أشرب جين تونيك، كأنه يجذبنى نحوها كلما زاد مفعوله. كانت ساندرا، مهندسة الديكور، التى لا تُسمى هكذا، تستأنف فى النهاية مغازلتها للطبيب، مجرد مغازلة، لا أكثر، لكنها كافية لكى يتألم كارمو، الناشر (أكبر منى سناً، أعود لأكرر هذا) أكثر من الألم الذى خلقه شكسبير لعطيل، وأنها أيضاً كانت كافية لكى تستسلم زوجة الطبيب للتودد (ما أجمل الفعل القديم!) من طرف تشيكو، رجل الدعاية، قاهر قلوب النساء الموشك على الإفلاس، والذى يأخذ شهرته مأخذ الجد ويواصل المغازلة، لكن بدون أضرار. داخل كل منا ، نعرف إلا شيئاً من هذا له معنى نوعاً ما: وأى شىء يؤدى إلى بُعد أكثر، أو جدية أكثر، يستوجب تمزيق المجموعة، وهذا أقل ما يمكنهم تحمله. يعمل فى الدعاية أيضاً (وبهما تكتمل باقة الورود) آنا وفرانسيسكو، اللذان تجاوزا فى التو عتبة الثلاثين، ويتبادلان العشق بشراسة ومذعورين بصراحة من تأجج عاطفتهما، يجلسانِ هناك على الأريكة، ينتظران أن نلصق

هياجهما الواضح إلى مشروب الكحول. أعرف أن كارمو لا يقبل هذه المشاهد، وأنا لا أمتدحها، لكننى أستوعبها عبر الرهبة التى أعرف أنها مغروسة فى تلك القلوب المسكينة، أو الأدمغة، أو الأوردة، أو الأعضاء الجنسية، ذلك التذبذب السريع بين الموت والحياة، ذلك الهياج الخاص بإعلان أبدية التعريف الخاص لما هو مؤقت . لا يقبل كارمو هذه الأشياء، لكن ما الشىء الذى لن يفعله هو لو ذات يوم قبلته ساندرا أو منحته نصف سريرها ولو لساعة واحدة فقط؟

وأنطونيو، مهندس المجموعة، الذى يقول إنه فى يوم ما سيخطط منازلنا جميعاً، أين هو؟ ذهب إلى الحمام ويظهر الآن عند باب المرسم بابتسامة ثابتة، حازمة، يمكن وصفها بالخبيثة، لكن أنطونيو ليس كذلك، أنطونيو الصامت الخفى. كان معه فى يده، معلقاً فى إبهامه، الصورة الثانية لإس غير المرئى تحت الرسم الأسود، وأعتقد أنا أنه وجدها بالصدفة، لأننى كنتُ قد تركتُ نور غرفة المهملات مضاءً فأثير فضوله، بحق أننى أعرفه؛ لأن الليل قد حل باكراً وكنا جميعاً على وشك الملل (ماعدا آنا وفرانسيسكو)، أو السقوط فى مناقشة سخيفة حول أمور ثقافية (بما أننا برجوازيون، شغوفون بمناقشة الثقافة)، وأيضاً لأنه صديقى، مؤكد وواضح، فكل ما يفعله سأتحمله. لكل هذا ولأسباب أخرى ، إما لا يمكن تحديدها وإما لا يجوز الاعتراف بها هنا، سألنى أنطونيو «هل

انتهيت إلى ما هو مجرد؟ هل سترسم الآن بلون وحيد؟ ماذا سوف تفعل الآن بالصور الصغيرة؟» ما اعتقدته عن أنطونيو بين اللحظة التى رأيته فيها على الباب مع اللوحة واللحظة التى بدأ التحدث فيها، فقط فى هذه المناسبة أقولها، لأننى أريد الا أمضى فى عجلة، لأن العجلة لا تصح، ولأنه يجب إتاحة الوقت لتُفهم الأمور إن لم يتوجب ذلك لكونها مفهومة، لأن هذا ليس بسبب نقص الوقت، فالوقت هو بالضبط أكثر ما لدىّ الآن، إلا إذا هيأ الموت شيئاً آخر، ومفسراً هذا، أستطيع فى النهاية القول إننى قفزت من مكانى فى لحظة (جاعلاً أدلينا تسقط) وفى الطريق حتى الوصول إلى أنطونيو استطعت تمالك نفسى لأخطف منه اللوحة فقط (نعم، بعنف) والتى كان يمسك بها بكلتا يديه، وتمالكت نفسى أكثر لعدم إعطائه صفعة، بسبب تلك اللوحة السوداء التى لا أستطيع شرحها أبداً (ولا حتى أدلينا نفسها كانت تعرف عنها شيئاً، ساعد فى ذلك فضولها القليل لحرصى الذى اعتدته لإخفاء اللوحة خلف الأخريات، فى الفراغ الذى كانت تحميه الألوان الرطبة مادامت موجودة)، وأيضاً لأن أنطونيو كان مخالفاً عن عمد لقواعد المجموعة عند تصنيفه لبعض الرسومات بالصور الساذجة وهو حقى أنا فقط، وذلك وراء باب مغلق وبرأس أسفل الملاءات، يعطى هذا الاسم الفظ وبدون رد. وبينما كنت أحمل مرة أخرى اللوحة إلى غرفة المهملات، سمعت بوضوح صوت أنطونيو المُلح،

وكأنه يصاحبنى عند حافة أذنى، «متى قرر الإنسان الرسم». وأصوات الآخرين الذين طلبوا منه السكوت مع الجو الكئيب، أصوات متضرعة تأمر بالسكوت من يتكلم عن السرطان عند رأس سرير مصاب بالسرطان. أنطونيو نسى (أو قرر أن ينسى) أنه لا يجب ذكر الحبل فى منزل من حُكم عليه بالإعدام شنقاً، ألا يتحدث عن «الصور الساذجة» لمن لا يفعل شيئاً آخر. عندما عدتُ، كان أنطونيو قد تراجع عن تحديه وبدا جو عنيد، لكنه مسالم، بين الوجوه وإيماءات التركيز الخاصة بالباقين، المشغولين بمواقفهم الشخصية (لكن ليس أكثر من اللازم حتى لا أستاء أيضاً لذلك)، يتضح ذلك فى ساندرا، التى كانت تتكلم مع ريكاردو الطبيب، وفى تشيكو، الذى كان يتكلم فقط مع كونتشا زوجة الطبيب، و فرانسيسكو، الذى كان يتحدث فقط مع آنا، وكارمو، الذى كان يسعى للتحدث مع أدلينا، لكن لا، هى لا، هى كانت تنظر فقط إلىّ، بوجه ليس غامضاً لكن بلا تعبير، فقط للانتظار. لم يُتحدَّث أكثر عن الأمر وهنا انتهت الليلة. آنا وفرانسيسكو، المسكينان، لكيلا يطلبا منى إعارتهما السرير لربع ساعة، كانا أول من ودعانا. ثم ريكاردو، لأنه كان يجب أن يذهب إلى البنك فى اليوم التالى، وزوجته، لأنها كونتشا. وسريعاً اختفى أنطونيو، بعد ما قاله، متوتراً:«معذرة ،لم أكن أقصد ما قلته» بعد مشهد الوداع، خرجتْ ساندرا التى أعطت أدلينا الكثير من القبلات، وحملت كالصفحات الجزء الأكبر

من الرجال الذين بقوا، أسقطت أنا، بما أننى بقيت، كارمو وتشيكو. تصورت كارمو مسروراً، متمنياً أن تقول له ساندرا أن يصطحبها إلى المنزل (كارمو ليس لديه سيارة، لم يمتكلها أبداً)، وتشيكو، المهزار، يُصر أنه لا، أيها السيد، «كارمو، أصطحبك أنا»؟ وهكذا سينتهى الأمر، إلا إذا أصرت ساندرا ، لتتسلى قليلاً، على اصطحاب كارمو، المرتعش وغير القادر على فعل شىء آخر غير الكلام عن الوقت ودعوتها لرسم غلاف كتاب. بالنسبة إلى تشيكو لا يهتم، يمرر كل شىء، ويشك أن ساندرا سحاقية أو فى الطريق لأن تصبح هكذا (سبق أن قال هذا)، وهو عن السحاقيات لا يعرف شيئاً. بالتأكيد تخلى عن كرم أخلاقه حيث إن ساندرا رافقتْ كارمو فى سيارتها، حيث رائحة السجائر والشانيل، لكى يستطيع كارمو الرقود سعيداً فى سرير الأرمل المهجور.

فجأة بقينا أنا وأدلينا وحدنا فى ذلك الصمت الكبير فى الساعة الثانية فجراً. اقتربتْ منى وقبلتنى على خدى، فى مكان يغطس فيه اللحم قليلاً. بعدها بدأت فى لَم الأكواب والأطباق الصغيرة القذرة، المنافض الحاملة للرماد وأعقاب السجائر، وكنت أساعدها لعمل صحبة لها ولأكون لطيفاً أكثر مما تحتاج إليه. كلانا كان يعرف ذلك وكنا لطيفين. وهى رغم أنها لا يمكنها المكوث، مكثتْ وتأخرتْ قليلاً، عندما مررتُ ذراعى على كتفيها، كأننى كنت أوافقها. تحدثنا عن أمور مبهمة ومهدئة، وكانت متحمسة،

لكننى أدخلتُ فى هذا الحماس الإفلاس الذى يعنى (أو تمنيت أن يعنى) القصة اليسيرة الكاملة لما لم يُقال، عندما شرحتُ: «أقوم بعمل تجارب بنوع من الرذاذ. هذا الأنطونيو. لكن لديه حقًا» .وأدلينا لم تتحرك حتى لقول شىء: آه.. نعم؟ ومع ذلك انتفضتُ كثيراً أمام إيماءتها بالانصراف، ولأجل التمسك بالشكليات البسيطة سألتْ: «هل ستوصلنى إلى المنزل؟» فسيارتها عند المحل، وقد اتفقنا سابقاً أننى سأوصلها بعد الاجتماع (الحفلة). لكننى جاوبت: طبعاً ..حيث كنت اليد الرابحة المتكلفة فى لعبة الأوراق الملزمة.

تركتها عند ناصية الشارع حيث تسكن (بالنسبة إلى الأم لا يعجبها أن أتركها بجوار الباب) وبقيت أنظر إليها، عند الرصيف أدناه، واضحاً تحت نور المصابيح، مختفياً فى الظل بالتناوب، فى الفراغ الذى كان بينهم، حتى أراها بينما تصارع قليلاً مع القفل ثم اختفت. تحركتُ ببطء ، وبدون عجلة، بدأتُ فى التجول فى المدينة. كانت السعادة تغمرنى وأحياناً ترضينى: القيادة عبر الشوارع الخالية، ببطء، كأننى أسير لاصطياد النساء، حتى أنهن ينظرن إلىّ بفضولهن عندما أمر بدون حتى أن أنظر لهن، أو أنظر لهن مدركاً أنهن ينتظرن لكنى مدركاً أننى لا، مواصلاً على كل حال، ليس لآخر الليل، بل فى ليلة لا أعرف كيف تنتهى، هذه المرة دون غيرها. كانت الشوارع والنساء فى أماكنها المحددة، وأيضاً الرجال

الذين كانوا يمرون فى الظلمات، والقطط التى كانت تنثر أكياس الزبالة، والبريق المرعب للأسفلت، والمصابيح، والمياه الجارية هنا وهناك، لكننى كنت فى السيارة مُساقاً أكثر منى سائقاً، خاويًا، بدون أفكار، مشوش. للسير ببطء إلى هذا الحد (سبق أن حدث لى فى أوقات أخرى) أمرنى شرطى بالوقوف وسألنى شيئاً. أجبت (كما كنت أجاوب فى مرات أخرى، فهذا ما تفعله العادة) أن الموتور لم يكن يسحب، أننى كنت أقودها هكذا لمعرفة إذا كنت أستطيع الوصول إلى البيت. نظرتُ عبر مرآة السيارة ـ على سبيل الاحتياط ـ وجدتُ الحارس يدون ملاحظة بلوحة سيارتى، يثنى رقبته لكى يُطل عليه نور عمود الإنارة. كان لدى مندوب السلطة الوقور أسباب كثيرة: فإذا وقعت تلك الليلة حادثة أدت لإصابة أو موت، سيكون إسهامه مهماً فى العملية بشكه الثمين وبصيرته المدنيّة. وإذا انفجرت قنابل فى هذه الليلة هناك، من أعمال ARA أو BBRR متأكد أننى ستواجهنى مشكلات. لكن لم يحدث لى أية حادثة، ولم تنفجر قنابل.

كانت الساعة الثالثة والنصف عندما كنت السيارة فى كامويس. كان بعيداً عن البيت، لكننى كنت أرغب فى السير على قدمى. صعدتُ نحو سانتا كاترينا، ووصلتُ عند الشرفة، نزلتُ حتى الدرابزين وبقيتُ أنظر إلى النهر، مستمراً فى عدم التفكير فى شىء، طارداً أقل الأفكار، فرغتُ نفسى من كل شىء،

حتى أن أنوار المراكب كانت بلا معنى، بريق بلا داعٍ.
لن أسمح لهم بأكثر من هذا. أخيراً جلستُ على واحدة من الدكك، وبدون معرفة كيف ومتى بدأتُ، انتبهتُ إلى أننى كنت أبكى. إذا كان ذلك بكاءً، فمن المحتمل أن الفسيولوجيا لها أسبابها التى يجهلها الكدر أو الاضطراب، ولذلك يمكن للنساء البكاء بهذه الطريقة المتدفقة، المستمرة، غير المتقطعة، وبسبب ذلك يُصفن بالحزينات، بينما يُقال عن الرجال إنهم لا يبكون أو أن البكاء عيب، ربما لأنهم غير قادرين على البكاء بالفعل ويُعتقد أنه كان يجب إيجاد سبب آخر عندما أُكتشف ذلك. والحقيقة أننى لم أكن متفرجاً مميزاً لدموع الرجال، وسيكون خطئى الحكم على الآخرين من خلالى. لكننى حقيقةً غير قادر على أكثر من هاتين الدمعتين المعصورتين ببطء من داخل العينين المتقدتين، قليلتين لهذا الحد ومتركزتين بشدة لكى لا تسيلا، بقيتا هنا، بين الأجفان، محترقتين ببطء، إلى الحد الذى جعلنى أكتشف سريعاً أن لدى عينين جافتين. سأقسم إنهما لم تكونا دمعتين، لو أنهما خلال وقت لم يُعاد تكوينهما، لم يكونا جديرين بالذكر كوقتٍ، غير محسوب، لم يوجِد بينى وبين العالم الخارجى ستارة مهتزة وبراقة كأننى فى داخل كهف وأمامه شلال، سميكة وساطعة مجموعات الماء، لكن دون ضوضاء، ولا يكون داخل الأعين هذا الطنين لدمعة محترقة. بدون شك بكيت. خلال دقيقة أو ساعة كانت أنوار المراكب وأنوار الضفة الأخرى من

النهر، البيضاء والصفراء، شمساً فى عينىّ: استفدت من هذه الثروة لقصارى النظر الذين، بهذا الشكل، لا يرون الضوء، بل مضاعفاته. بعد ذلك، وأنا مازلت جالساً، عرفت أنه خلال وقت لا يمكن قياسه؛ لأنه لم يكن قد مر بالفعل (وكنت أشعر به أكثر، مناسب لضوضاء المدينة التى كانت قد بدأت تتوغل من جديد داخل وعىّ)، أدركت (أو وجدتها ذات تأثير روائى جيد، فهل الكلمة موجودة؟ قول إننى أدركه الآن) أن فى هذا الوقت الماضى والذى لا يمكن قياسه كنت وحيداً فى العالم، أول رجل، أول دمعة، أول نور وآخر لحظات لفقدان الوعى. بدأت حينئذ فى دراسة حياتى، فى رؤيتها ببطء، فى الانتقال فيها كمَنْ يرفع الأحجار للبحث عن الألماس، عن حشرات طفيلية أو يرقات سميكة، من هذه البيضاء والغليظة التى كادت لا ترى الشمس أبداً وفجأة يشعرون بها على جلدهم اللين كشبح لن ينكشف لهم بطريقة أخرى. ظللت جالساً هناك بقية الليل، أنظر أحياناً للنهر وأحياناً أخرى للسماء السوداء وللنجوم (ماذا يجب على الكاتب قوله عن النجوم عندما يقول إنه ينظر لها؟ أنا محظوظ أننى بالكاد أكتب، وهكذا، ولذلك، لستُ ملزماً بأكثر من ذلك)، حتى أنها مع الفجر أمطرت قليلاً، بدون مبرر، وبدأ النهار ينبلج من شمالى، وأصبح الماء رمادياً كالسماء. حينها انطفأت الأنوار فى قطاعات من المدينة، ودعت قليلاً الظلام الذى كان لا يزال موجوداً منذ الغروب، وشعرت على وجهٍ

غامض أننى مُهان لأن الليلة الماضية قد انتهت هكذا ببرد العظام هذا وبنظرة غير مكترثة من أول مارٍ التقيت به فى الشارع.

أكتب هذا فى البيت، بدا الآن ضرورياً، مفيداً، أو على الأقل ليس ضاراً، بعد نومى أربع ساعات فقط، الاستمرار فى الكتابة، كتابة حياتى، الماضية والحاضرة، وربما الحياة ، حيث بدا لى فجأة أن التحدث عنها أكثر سهولة من حياتى الخاصة. فى الحقيقة، سوف أسترجع السنين الماضية الكثيرة المنصرمة، وليس فقط الخاصة بى؛ لأنها ممتزجة مع سنى أُناس آخرين، ووضع يدى على السنين الخاصة بى هو اضطراب لنظام السنين التى لا تنتمى إلىّ الآن ولا انتمت إلىّ أبداً. على الرغم من أن، بسكون أو بفظاظة، اقتحامها فى كل لحظة يمكن أن يكون عادياً أو لهذا أتناولها. على الأرجح، ما من حياة يمكن أن تُحكى، لأن الحياة صفحات مُضافة من كتاب أو طبقات من الصبغ مكشوفة أو مُقشرة للقراءة وللرؤية تذوب فى المسحوق، فتتفسد على الفور: تتقصهم القوى غير المرئية التى كانت توحد لهم وزنهم الخاص، التحامهم، استمرارهم. الحياة أيضاً دقائق لا يمكن أن تنفك بعضها من بعض، والوقت عجينة لينة، كثيفة وداكنة، نسبح داخلها بصعوبة، وفوقنا ضوء مُعمى يخمد ببطء، مثل يوم، كان مُصبِحاً، سيرجع إلى الليل الذى خرج منه. هذه الأشياء التى أكتبها، إذا قرأتها ذات مرة قبل ذلك، فسأكون مقلداً لها الآن، لكننى لم

أفعل ذلك لغرض. وإذا لم أقرأها أبداً، أكون مبتكراً لها، وإذا، على العكس ـ قرأتها حينها لأنني حفظتها، فلدى الحق أن أستعملها كأنها كانت تخصنى، ومُبتكرة الآن.

Twitter: @ketab_n

- ١٠ -

وُلدتُ سنة ١٦٣٢ في مدينة يورك، من عائلة جيدة، مع أنها ليست من أصل البلد، فوالدى كان أجنبياً، من بريمن[١]، واستقر أولاً فى هول[٢]. نجح كتاجر، وبعد أن ترك تجارته مضى للسكن فى يورك، وهناك تزوج بأمى، وكان لقب عائلتها روبنسون، عائلة معروفة جداً فى المنطقة. لذلك، كانت ألقابى روبنسون كروتزناير، لكن، بسبب التشويه المعتاد للكلمات فى إنجلترا، يطلقون علينا الآن، أو من الأفضل قول إننا نسمى أنفسنا بأنفسنا ونكتب اسمنا كِروسوى، وقد سمونى زملائى هكذا. كان لدىّ أخوان أكبر منى، أحدهما كان مقدماً فى فرقة عسكرية للمشاه الإنجليزى فى

---

(١) بريمن: مدينة فى ألمانيا تقع فى شمالى البلاد، وهى أصغر ولايات ألمانيا الستة عشر مساحةً. (المترجمة).

(٢) هول: مدينة كينجيستون أبون هول، وغالباً ما تختصر إلى هول. وهى إحدى مدن إنجلترا فى المملكة المتحدة. (المترجمة) .

فلاندرز[1] والتى كانت قديماً يحكمها الكولونيل المشهور لوكهارت، الذى مات فى معركة ضد الإسبان، بالقرب من دونكيرك[2]. أما أخى الثانى فلم أعرف عنه شيئاً مطلقاً، بالطريقة نفسها التى لم يعرف بها والدىّ شيئاً عما حدث لى.

نسختُ نصوصاً كهذه عدة مرات منذ بدأت فى الكتابة، ولأسباب مختلفة، منها تقوية ما أود قوله، أو معارضته ، أو لأننى كنتُ غير قادر على التعبير بشكل أفضل. ما فعلته الآن تدريباً ليدى، كأننى أنسخ لوحة. ناقلاً، ناسخاً، متعلماً حكى حياة، بضمير المتكلم، فضلاً عن ذلك، بهذه الطريقة أحاول فهم فن تمزيق الأحجبة التى هى الكلمات، وتهيأت الأنوار التى هى الكلمات. كنت، إذًا، أنسخ، أتجرأ على إثبات أن كل ما كُتب هو كذبة. كذبة الناسخ، الذى لم يُولد فى عام ١٦٣٢ فى مدينة يورك. كذبة المؤلف الناسخ، دانييل ديفو[3].

الذى وُلد فى عام ١٦٦١ فى مدينة لندن. الحقيقة، إذا كانت هناك حقيقة، من الممكن فقط أن تكون حقيقة روبنسون كروزو أو كرتزناير، ولمعرفتها، يجب البدء لإثبات أنه كان موجوداً، أن والده كان أصله

---

(١) فلاندرز: واحد من الثلاثة أقاليم ببلجيكا. (المترجمة).

(٢) دونكيرك: بلدية تقع فى إقليم نورد شمال فرنسا. (المترجمة).

(٣) دانييل ديفو (١٦٦٠ ـ ١٧٣١م) كاتب بريطانى، أصدر أول رواية له فى عام ١٧١٩م ، وهى الرواية الشهيرة (روبنسون كروزو)، ويعد ديفو من أوائل الداعين للرواية، حتى أن البعض يعتبره من مؤسسى الرواية الإنجليزية. (المترجمة).

من بـريمن وأنه أقـام فى هـول، أن الأم كـانت حـقـاً إنجـلـيـزيـة وذلك هـو اسـمـهـا الأول، لـقب الـعـائـلـة الحقيقى، حيث وُلد من الزواج أخوان آخران وحيث حدث لهما كل ما قيل. الحقيقة نفسها ستتطلب إثبات الـوجـود الحـقـيـقى لـلـكـولـونـيل لـوكـهـارت وفـرقـتـه الـعـسـكـريـة، و بـالـضـرورة، لـلـمـعـارك التى خـاضـهـا، بخاصة معركة دونكيرك ضد الإسبان. (حول وجودها لا يوجد شك). لا أعتقد أن أحداً لا يستطيع فهم هذا التقاطع للخيوط، وحلها، تمييز ما هو حقيقى عما هو كاذب و(عمل لا يزال أكثر ذكاءً) لتوضيح ولتسجيل درجة الكذب فى الحقيقة والحقيقة فى الكذب. كل ذلك فقد كتبه دانييل ديفو (أصغر الإخوة الثلاثة) وظل مُسجِلاً هنا، فقط بضع كلمات قليلة ومعتدلة ناسبتنى وكان علىّ استخدامها: «بالطريقة نفسها التى لم يعرف بها والدىّ شيئاً عما حدث لى» لماذا تركتهم؟ لماذا، على العكس، تركونى؟ لنعمة حياتهم أو لنعمة موتهم؟ لا شىء من هذا. فقط لأن أياً منا يستطيع التكلم هكذا عن والديه، أو سيستطيع أبناؤنا التحدث عنا. أنا، رسام الصور وخطاط هذه الكتابة، ليس لى ذرية أو، إذا كان لدى، لا أعرفها، مثلما لا أعرف أيضاً إن كنت سأكوّنها فى المستقبل عند الكتابة. روبنسون كروزو (قيل إن فى الصفحة قبل الأخيرة للقصة يحكى ديفو باسمه) كان لديه ثلاثة أبناء، صبيان وصبية: معلومة غير مهمة لفهم النص، إلا أنها طمأنتنى على أهمية ما هو غير ضرورى.

وُلـدتُ فى چـنـيـف فى عـام ١٧١٢م ابـنـاً لإسـحـاق روسو وسوزان برنارد. ورث أبي ميراثاً متواضعاً، قُسم بين خمسة عشر ابناً، فصار نصيبه لا شىء تقريباً. كان أبى يتكسب من مهنة تصليح الساعات، التى كان، فى الحقيقة، بارعاً فيها للغاية. أمى كانت ابنة الراعى برنارد، وكانت أكثر ثراءً، وكانت متحفظة وجميلة. [...] وُلدِت ميتاً تقريباً: كان لدى آمال قليلة فى أن أتخطى ذلك.

منذ البداية، هذان الوالدان قدما الفائدة الكبيرة لكونهما حقيقيين والتأكيد من خلال ذلك على صدق أكثر من كل خيالات ديفو. الحقيقى أيضاً هو جان-جاك روسو، المولود فى مدينة چنيف عام ١٧١٢م لكنى، عند نسخ هذه السطور بدقة، مع هدف معقول للتعلم، لم ألاحظ أى اختلاف، ما عدا فى الكتابة، بين هذا الواقع وذلك الخيال. أعتقد أن حياتى المروية فى هذا المكان (كيف سأحكيها فى مكان آخر؟) استغلال فقط لما قاله أحد عن روسو لاحقاً (لأنه هو نفسه، بدون وعى، أو بدون وعى كاف ، لم يكن يستطيع إدراكه وقتها): وُلدت ميتاً تقريباً أنا أيضاً، للأسباب نفسها، لم أكن أعرف عندما وُلدت، لكنى، للاختلاف عن جان جاك، لم أحتج أن يأتوا ليقولوا ذلك لى. وُلدت، وُلدت فى البداية من موتى، ميتاً تقريباً إذًا. أتأمل كفرضية أن المُوَلِدة التى ساعدتنى على الخروج من رحم أمى قالت: «هذا الطفل أتى مليئاً بالحياة». كانت تكذب.

يـرغب الخـيـال الـرسـمى أن يُـولـد فى رومـا إمبراطور رومانى، لكنه كان فى اتاليكا[1]، حيث وُلدت أنـا، ولهذه البلد القاحلة ومع ذلك الخصيبة أضيفت لاحقاً مناطق كثيرة من العالم. للتخيل أمور جيدة: تثبت أن قرارات الروح والإرادة تتجاوز التفاصيل. المكان الحقيقى للولادة هو ذلك المكان الذى يلقى فيه الشخص، لأول مرة، نظرة فطنة على نفسه [...].

شخصٌ يحكى حياة شخص غير موجود أو غير موجود بهذا الشكل: ديفو يبدع. شخصٌ يحكى حياة متحدثاً عن حياته هو وواثقاً فى سرعة تصديقنا: روسو يعترف. شخص يحكى حياة كائن عاش من قبل: مارجريت يورسنار[2] كتبت ذكريات عن أدريانو، هو أدريانو الذى ابتدعته فى الذكريات. قبل هذه الأمثلة أنا، إتش، متكرأ فى هذا الحرف الأوَلىّ، بينما أنسخ وأسعى إلى الفهم بشكل أكاديمى، ميَّال إلى إثبات أن كل الحقيقة خيال، مُستنداً، لقول هذا، على ستة أدلة للحقيقة المشكوك فيها والكذبة المناسبة والمُسمتان روبنسون وديفو، أدريانو يورسنار وروسو مرتين. لاسيما أن اللعبة الجغرافية التى قفزت من اتاليكا (إسبانيا، بالقرب من إشبيلية) إلى روما، من روما إلى لندن، من لندن إلى يورك، من يورك إلى جنيف ومن

---

(١) اتاليكا: مدينة رومانية قديمة تقع حالياً فى إشبيلية في إسبانيا. (المترجمة).

(٢) مارجريت يورسنار(١٩٠٣ ـ ١٩٨٧م): قاصة وشاعرة ومترجمة بلجيكية الأصل أمريكية الجنسية. (المترجمة).

چنيف حتى المكان الذى وُلدِت فيه مارجريت يورسنار، التى لا أعرفها ولن أعرفها، سحرتنى. لأنها هى نفسها، مُطلقة كلمات فوق القرون والمسافات الأقل من القرون، بدأت أدريانو بكتابة: المكان الحقيقى للولادة هو ذلك المكان الذى يلقى فيه الشخص، لأول مرة، نظرة فطنة على نفسه .وأين وُلد، إذًا، ديفو؟ أين وُلد ـ إذًا، روسو؟ أين وُلدت، إذًا، يورسنار؟ أين وُلدت أنا، الرسام، الخطاط، مولوداً ـ ميتاً فى حين أننى لم أقرر أين، متى، ولو أننى ألقيت نظرة فطنة على نفسى؟ ينقص معرفة إذا كنا نستطيع استرجاع ومواصلة نظرة الفهم - بهذه الطريقة اكتشفت مكان الولادة- أو العكس. سنستطيع فى جغرافيات جديدة. كل شىء، على الأرجح، هو تصورات: الحياة الحقيقية لأدريانو سطحية، مسحوقة، متفككة، ومركبة ثانيةً مع صورة أخرى، فى تصور مارجريت يورسنار. ونستطيع أن نُراهن، رابحين، أن أمراً ما ينقص أدريانو، فمن يدرى لو أنه فقط بسبب أنه لم يخطر ببال ديفو ولا روسو أبداً كتابة سيرة عن ذلك الإمبراطور الرومانى الذى وُلد فى اتاليكا، مع أن الخيال الرسمى يريده أن يُولد فى روما. فإذا اعتاد الخيال الرسمى عمل أشياء مشابهة فما أكثر الأشياء غير العادية التى لم يخلقها بعد خيال خاص؟

منتبهاً جيداً إلى هذا الكلام الدقيق (هل يوجد حقاً، أم أنه فقط فى رأسى؟) وصلت إلى اكتشاف أن الاختلافات لا تكون كثيرة بين الكلمات التى أحياناً

تكون ألواناً، والألوان التى لا تنجح فى مقاومة الرغبة فى أن تكون كلمات. وهكذا يمضى وقتى، مع أوقات الآخرين والأوقات المبتدعة للآخرين. أكتب وأفكر: ما هو الوقت بالنسبة إلى ديفو اليوم، بالنسبة إلى روسو، بالنسبة إلى أدريانو؟ ما الوقت بالنسبة إلى مَنْ يموت فى هذه اللحظة بالتحديد ـ دون أن يعرف ـ من خلال إدراك العقل، أين وُلد؟

ـ ١١ ـ

التمرين الأول للسيرة الذاتية، فى شكل حكاية سفر.. عنوانها التواريخ المستحيلة.

يبقى العنوان هنا كعلامة للحيطة، إنذار بأنـه لا يجب انتظار عـوالم ومعجزات من حكاية تـبدأ بحذر شديد. ليس ادعاءً بسيطـاً اعتبار أن رحلة سريعة عبر أراضى إيطاليا تمنح حق التكلم عنها لأحد أكثر من بعض الأصدقاء المهتمين وأحيـانـاً المتحفظين بسبب بقائهم هنـا. أعتقد أنه لم يُقل كل شىء عن إيطاليا، لكن ـ طبعاً ـ يبقى القليل للمسافر العادى، المسلح فقط بحساسيته والمريب لتحيزه المُعلن الذى بدون شك سيغطى عينيه أمام الخيـالات التى لا يمكن تجنبها. من جانبى أعلنت أننى دائماً سأدخل إلى إيطاليا فى حالة إذعان تام، راكعاً، نقولها هكذا، وهـو موقف لا ينتـبه إليه أغلب النـاس لأنه نفسى كلية.

بتحديد مكانى الصغير هكذا، وبوضع الأعلام الصغيرة التى تحدد نقاط السفر والوصول على مرأى البصر، لا أحد يستطيع معارضة أنه حيث كتب بدرو لا يستطيع بابلو الكتابة، وأنه حيث نظرت أفضل عيون يجب أن تكف العيون الأخرى عن النظر. إيطاليا كانت يجب أن تكون (اغفروا لى مبالغتى إن لم أجد من يؤيدنى) الجائزة لمجيئنا لهذا العالم. أية آلهة، مُكلفة حقيقةً بتوزيع العدالة لا المشقة، ومطلعة على الفنون، سيتوجب عليها الهمهمة فى سمع كل واحدٍ منا على الأقل مرة واحدة فى الحياة: هل ولدت؟ إذًا تُعال إلى إيطاليا. مثلما يتوجه أحدٌ إلى مكة أو أماكن أقل إجابة لضمان خلاص الروح.

نترك - إذًا - هذه المقدمات، وندخل إلى ميلان. لسبب أو لآخر، كانت ميلان لا تزال خارج خريطتى لإيطاليا، كأن مليونى نسمة ومائتى كيلومتر مربع تقريباً كانت شيئاً غير مهم. لكن هى حقيقة أيضاً أن المدن الكبرى لا تجذبنى كثيراً: فليس هناك وقت كاف مطلقاً لمعرفتها بشكل حقيقى، بحيث إننا أصبحنا لاً نعرف عنها أكثر من لو أنها كانت بلدات صغيرة محدودة على ميدان، كاتدرائية، متحف، وبعض الشوارع الضيقة التى بالكاد غيّرها الزمن، أو نعتقد أنه بالكاد غيّرها، لأنها عجوز وصامتة ونحن لا نعيش هناك. إلا إذا كان المسافر يبحث فى المدن عن هذا الذى يعرفه عن المدن الأخرى (المحل، المطعم، الملهى الليلى) وبذلك تصير الأشياء أكثر انحصاراً؛ لأنه حينها ينتقل داخل جو واقٍ خالٍ من المغامرات.

أنا أيضاً، رغم ذلك، ولو لأسباب أخرى، اقتصرتُ على اختيار مُلكٍ سريع الزوال فى مكان صغير من ميلان، مضلع الرأس ، زاويته أكثر قرباً لميدان الدومُو، حيث الكاتدرائية ذات الطراز القوطى اللامع، التى برغم روعتها (أو بسببها) جعلتنى بارداً. رءوس الزوايا الأخرى لهذه الصورة الهندسية فى داخلها قررت أن تتركز فى ميلان بالكامل، بريرا(*)، قلعة سفورزا، كنيسة سانتا ماريا ديل جرازى ومعرض أمبروسيانا. أفترض أنكم لن تنتظروا منى أن أكون مرشداً أو شارحاً لأعمال الفن، ولا مساهماً مفيداً لأؤكد أو أرد على أفكار مكونة بالفعل، سواء كانت جديدة أو مستعملة. لكن المرء يتقدم عبر مساحات نظمتها الهندسة، عبر قاعات مأهولة بالوجوه والصور- وبالتأكيد لا يخرج كما دخل ـ أو الأجدر أنه لم يتوقف ليتأمل. لذلك سأخاطر وأقول بطريقة بلا بريق ما شرحته النخبة بلا تردد وبأسلوب شديد البلاغة، أو بفائدة أكبر، فى همس حذر عن الفهارس.

عن القلاع نعرف كفايةً، نحن، مَنْ نملك الطقوس الرسمية لها. لكن قلاعنا، عامةً، مبانى مجردة، استأصلوا منها بعناية أية علامة للحياة، خاضعين لقلق فريد بالحفاظ عليها معفيين من لطخات

(*) قصر بريرا فى ميلان، والذى أصبح الآن موطنًا لأكاديمية الفنون الجميلة، وهو معروف فى العالم باحتوائه على واحدة من أهم مجموعات لوحات الفن الإيطالى. (المترجمة).

الاستخدام ومن الرائحة الإنسانية. قلعة سفورزا من الداخل قصر أكثر منها حصناً، مع أن البنايات التي تعطى، مثل هذه، انطباعاً بالقوة نادرة جداً، وقليلاً منها يبدو حربياً. كما تبدو الأسوار المسمطة بالآجر لا يمكن النيل منها أكثر مما لو كانت من الحجارة الفظة. فى الساحة الداخلية، مترامية الأطراف، كان يمكن أن يطوف موكب الفرسان وفيالق الجيش، وكل البناية محاطة بمدينة عملاقة وصاخبة، تبدو فجأة، فى صمت ساحاتها الأخرى الصغيرة أو القاعات المتحولة إلى متاحف، مثل مكان للسلام متناقض ظاهرياً. لكن، فى واحدة من هذه الصالات، هناك معرض فولون(*) وهو مِجس غدار لأخطبوط خارجى: رجال- مبان، رجال- شوارع، رجال- أعداد، رجال- عُدد، يتقدمون فوق تلال مسلوبة بالمطاوى، بينما السماوات تُغطى بسهام منحنية، متشابكة ، تتجه فى الوقت نفسه إلى اتجاهات مختلفة.

لكن هناك أيضاً سعادة ما، منيرة ومهزومة بغموض، حاضرة هناك فى متحف الفن القديم، المقام فى القلعة، في صالة ديللا أسّي. تتسلل عبر باب منخفض وضيق، فى شكل قوس، فترى بصعوبة ما حولها العيون الثابتة فى خط مستقيم، إلا إذا كان شيئاً يبدو أعمدة مرسومة على الحوائط . هناك صالة واحدة أخرى فقط، حتى أن الأعين ترتفع نحو

(*) فولون: هو جان مايكل فولون (١٩٣٤ ـ ٢٠٠٥م) رسام ونحّات بلجيكى. (المترجمة).

السقف. علينا أن نشفق على هؤلاء الذين لا تغزوهم رجفة مفاجئة وواخزة: إنهم فاقدون للجمال. تظهر القبة كلها مغطاة بضفيرة نباتية، مكوِنة شبكة معقدة جداً من الجذوع، الأغصان والأوراق، حيث، طبعاً، لا تغرد الطيور، لكن ربما يهبط منها شبح لتتنفس ليوناردو دافنشى، كهمهمة، عندما كان يرسم، فوق المنصة العالية، شجرة الغابة تلك. ولا رحمة روندانينى لمايكل أنجلو، بضع قاعات لاحقة، رغم كل الاحترام الذى أنظر لها به (قبل أربعة أيام من موته كان مايكل أنجلو لا يزال يعمل فيه، تمثال غير منتهى يطلب ويرفض أيدينا) أبعدت عن عينيّ الجنة التى أبدعها ليوناردو دافنشى.

والآن سأتحدث عن معرض بريرا، حيث توجد خطابات العذراء لرفائيل، وصورة مُقصّرة ومرعبة وبالغة الدقة للمسيح ميتاً لمانتينيا، لكن فوق كل شىء بسبب شغفى الكبير بالرسم الإيطالى، أقف أمام أمبروجيو لورنزيتى، ولوحته العذراء والطفل المغلفة برداء مزخرف بورود منمقة بشكل مدهش. وإلى أمبروجيو لورنزيتى ينتمى هذان المنظران الطبيعيان المدهشان اللذان كانا فى سيينا، أكثر لوحات العالم جمالأسأعود للتكلم عنهما، عندما تأتى اللحظة التى تنفتح فيها لى سيينا، حيث إنها وعدت كل المسافرين ووفت بالوعد مع الكل، «أبواب قلبها».

وهذه هى كنيسة سانتا ماريا ديللا جرازى، وعلى مقربة منها، فى المكان الذى كان قاعة طعام دير

الرهبان الدومينيكان، توجد لوحة العشاء لليوناردو، التي حُكم عليها بالموت عندما وضع الرسام آخر ضربة فرشاة له: فرطوبة الأرض بدأت عملها على الفور فتآكلتْ. اليوم، تحولت إلى ظلال شاحبة صور المسيح والحواريين، نُثرتْ سُحب عليها، تكسرتْ فى نقاط متعددة ككوكبة من النجوم الميتة فى فضاء مضىء. هى مسألة وقت. ورغم العناية الدقيقة التى تحيط بها، العشاء تحتضر، وبعيداً عن شهرة فن ليوناردو منقطعة النظير، ربما يكون هذا الموت القريب هو ما يجعلنا إلى الآن ننبهر بهذا الرسم البديع. عندما نتركها، نحمل أسباباً مضاعفة لنخاف من ألا نراها مرة أخرى. مع أنه لم تأت حرب أخرى لهدم المبنى من جديد، محولة إياهُ إلى أطلال، لأسقف ساقطة، لحطام، لطوب مسحوق. يبدو العشاء موعوداً بنهاية أخرى بالتأكيد.

والآن، قبل الرحيل، حان دورمعرض أمبروسيانا. هو ليس مُتحفاً كبيراً، نصف مخبأ مثلما هو فى ساحة بيو التاسع، التى لها - بدورها - صورة جنوبية سيقدمون على تسميتها ميدان، لكن هناك المنظر الجانبى لبياتريث دى استِ (أو بيانكا - ماريا سفورزا؟)، بلآلئها المزينة للشبكة التى تسند شعرها والشريط الذى يساعد على إمساكها والذى لن يستهان به أحد أفراد الهيبز اليوم. رسم هذه الصورة جيوڤانى أمبروجيو دى بريدِس، الميلانى الذى عاش فى القرن الخامس عشر والسادس عشر. لكن خاصةً

فى معرض أمبروسيانا، فى قاعة مخصصة فقط لهذه الصورة، يُعرض ورق مقوى ضخم لمدرسة أتيناس. تحت إضاءة رائعة، رَسم رفائيل صَوّر مُقدماً - فى تلقائية وفى خفة تقريباً متأرجحة لرسم بلون واحد أكثر منه خط - حكمة وعظمة الصور التى فى المقطع الشعرى فى الڤاتيكان تتحمل النظرات السريعة للسائح.

ميلان يمكن أن تكون هذا فقط بالنسبة إلىّ. وأيضاً، فى الليل، مجموعات الشباب فى صالة عرض ڤيتوريو إمانويلِ وهم يتناقشون مع البالغين، والدرك مراقباً، قَلِقاً. وعلى جدران المبنى، على طول طريق بريرا، غطاءات ملونة: «القتال مستمر» السلطة للعمال أيام بعد ذلك، عندما كنت أمشى أنا عبر توسكانا، كانت الشرطة الميلانية فى الجامعة وكان هناك عنف، جرحى، اعتقالات، قنابل مسيلة للدموع. وكل صحافة اليمين، المحافظة، الفاشية أو الفاشستية تهلل.

ـ ١٢ ـ

أسمى هذا الذى كتبته (أول) تمرين لسيرة ذاتية، وأعتقد أننى لن أكون منخدعاً ولا خادعاً (ألن أكون، بدقة، خادعاً ومنخدعاً فى الوقت نفسه؟). فى نهاية الأمر، اعترافات روسو ومذكرات روبنسون الخيالية أو ذكرياته أو مذكرات أدريانو ليست إلا احترام طيِّع لقواعد نوع أدبى: فكلها تبدأ من نقطة مشتركة، تسمى الميلاد ـ وهى، إن دققنا النظر، قصص أخرى منقولة كان يمكن أن تبدأ أيضاً، وهى لاتزال أكثر استسلاماً للتقاليد، بـ «كان يا ما كان» من جانبى، أنا أنتبه ، وهو أحسن ما أستطيع، إلى تفاهة المنهج الكلاسيكى لكتابة سيرة ذاتية (لى)، ففضلت أن أرمى على شفافية الزجاج الذى هو أنا آلاف القطع من الظروف، ترسبات غيمة من الغبار بين الهواء والأنف، مطراً من الكلمات يشبه مطر المياه ينتهى مُغبِرقاً كل شىء إذا نزل بكمية مطلوبة، من أجل، أن يصير كل شىء مختبئاً بشكل جيد، البحث عن لمعان خفيف، عن

أصابع تهتز مستغيثة، تلك الأشياء هى ردى الأول على الشمس، وهى الإحباط لعدم كونها جذوراً مزدوجة، راسخة فى الأرض، تملأ المكان أيضاً. مجمل القول: الاختباء من أجل الاكتشاف.

عندى (أو كان عندى فى المراهقة، وبقى بداخلى) هاجس الموت، أو من الأفضل أن أقول إنه ليس الموت بل فعل الموت. لا أعرف هل أقولها هكذا، بصرامة، معتبراً ألا أحد يروق له الاعتراف بالجُبن، وذاك هو أعظم الأشياء، بالضبط لأنه يهاجمنا وحدنا، فى صمت وأحياناً، فى طمأنينة تامة: قبل أن يقع الشخص نائماً، عندما تفقد الحجرة أبعادها وتوشك على قطع الأثاث، ما من عدو هناك، أمام أعيننا، يصوب ناحيتنا السلاح بهدوء أو يقرب نصل سكين. على الأرجح لن أقول ذلك. ورغم ذلك، فضحنى سريعاً هذا التمرين الأول للسيرة الذاتية المقلدة: خمس مرات يُتحدث عن الموت وعن فعل الموت، مرة واحدة يحتضر. هنا، وجدتمونى مميزًا، هنا، وجدتمونى عبر هذه العلامة الفاصلة عن أشباهى، ليس فقط أنا ـ بالطبع ـ لأن هذه الشبكة السوداء من الخيوط شائعة عند كثير من الناس. وهكذا، لأجل أشباح الموتى المتعاقبة، سآتى (هل سآتى؟) لإيجاد نفسى فى النهاية المعينة، الفريدة، المفسرة نهائياً بكل الدوافع أستخدم، بشكل مدقق، منهجى، النقطة الأخيرة النهائية لهذه الكتابة. ومع ذلك، ولشك تام، ينبغى إعادة بدء كل شىء، من أجل أن تصبح أيضاً

حركة هذه النقطة النهائية مُفسرة، موضوعة فى إطار، مركزة فى أقل مكان والذى بسبب الالتقاء ستنتهى فيه النظرة وهذا النظام الآخر الذى يُحرك من المخ عضلات اليد للضغط الضرورى على الورق، بحيث تبقى نقطة واحدة فقط، وليس بقعة أو بحر صبغ. عن المخ فمن المفترض أنه لا يوجد شىء أكثر منه لنحكى عنه، عن مخ أبيض كالورقة البيضاء التى تصير أخيراً غير بيضاء؛ لأن البياض غير موجود، وأنا، الرسام، كنت قد عرفت ذلك. فما من شىء غير موجود يكون موجوداً.

إذًا، الرب ليس موجوداً. هناك طرق كثيرة لمعرفة ذلك، تكفينى طريقتى. فعندما تختفى الصورة الشبيهة بالألوهية، يضيع كل شىء. ما من محاولة كاملة لتبرير اللامادية تستطيع فيما بعد تجديد أو إحياء المعتقدات. الآلهة الصالحة كانت يونانية، حيث كانت ترقد فى أسرّة مُنداة للبشر وكانت تزنى معهم، كان مولوخ(*) صالحاً، وكان يبرهن على وجوده، فى نظر الجميع، متغذياً بشكل جوهرى على اللحم الإنسانى، كان يسوع بن يوسف صالحاً، كان يسير بجوار حماره وكان لديه خوف من الموت، لكن، بانتهاء هذه الحكايات، التى كانت حكايات ناس مع ناس،

(*) مولوخ أو بعل مولوخ، إله الفينيقيين والقرطاجيين والكنعانيين. وكان يعتبر رمزًا للنار النقية، والتى بدورها ترمز إلى الروح. كان شَرِهاً إلى الدماء، مُغرَماً بالقرابين البشرية، وبخاصة الأطفال، وكان حرقهم على مذبحه يرضيه، فيُنزل بركاته على أتباعه. (المترجمة).

انتهى الرب إلى عدم إيجاد مكان ولا وقت ولا يستطيع الحصول على أكثر مما كتبه ديفو وعاد لكتابته عن حياة روبنسون. إله لا يجلس بعظمة فى السحاب، إله حيث لا نملك أملاً لمعرفته شخصياً فى شخص واحد أو ثالوث، روبنسون مبتَدَع، خالق ثانى لديانة الخوف التى كانت تحدد يوم جمعة لأجل وجود كنيسة.

أقول أشياء يقولها الجميع، لكن هذه السجادة المُداسة والمُداسة ثانيةً هى الثقافة، هى الأيديولوجية، هى أيضاً هذا الذى نسميه الحضارة، التى تتكون من ألف قطعة وقطعة صغيرة، التى هى إرث، أصوات، خرافات كانت واستمرت هكذا، قناعات تستسلم لهذا الاسم ويكفيها، فى هذه السجادة ذات اللون المختلف عن الألوان، تكوين قطع صغيرة جداً من الصوف، بدرو وبابلو الحواريان يُخرجان رأسهما من تمرين السيرة الذاتية ويبتسمان كمن يعتقدان أنهما الأخيران اللذان يبتسمان. ولم يكونا هما فقط: دخلت أنا هناك جاثياً إلى ايطاليا، هناك تحدثت عن الألوهية الموزِعة للعدالة، هناك تُبنى مكة بشكل هامشى، حيث تتبادر إلى الذهن الحِجات التى لا تؤثر فىّ حتى ثقافياً، ولكنها تؤثر ثقافياً، حيث انتبهت الآن (كان بالفعل بياضى من قبل)، فى الناس الذين يذهبون إلى فاطمة(*) ويزحفون (جاثين) عبر الطرق وفى كل مكان مُسَوَر، وافين بعهود، مستدعين ذنوباً، مغذين مولوخ بطريقةٍ ما. الابتسامة أولاً، تليها الضحكة، ثم

(*) فاطمة: مدينة فى البرتغال. (المترجمة).

القهقهة. الدين هو المكان الرابع فى السلم. من يستطيع الفهم، من يفهم، كما كان يقول ابن النجار عندما كان يقترح على أصدقائه التكهن. لكن لا شىء فى هذا يحول دون تكليف رجل بالكتابة بطريقة أكثر طبيعية فى العالم، بدون غايات تبريرية أو عكسية، بدون فكرة أخرى بل فكرة سرد رحلة لأجل تسميتها بعد ذلك تمرين السيرة الذاتية، الديانات التى لا يؤمن بها تظهر له بين الكلمات، مستدعية صوتًا وليست مرات قليلة، مُكذِبة ما يُقال أيضاً. يثير داخلى الشك معرفة إذا كنا نحن من نمتلك كل ما هو معروف فى العالم أو إذا كنا، على العكس، شىء مفسر لهذا المعروف/ المعلوم الذى يَخُط حول الأرض كطبقة جوية أخرى والذى ينجو من موت الحضارات وأيضاً من موت الآلهة التى هى منهم أو هم منها. فى هذا زمن النساء المدهشات، تصبح ڤينوس دى ويلندورف(*) لا تزال على الأرجح هاجساً.

رجل يتقدم عبر الأماكن، والقاعات المأهولة بالوجوه والصور، وبالطبع، لا يشبه الحالى ما كان، أو الأجدر عدم التوقف عنده. قلت هذا فى مدح المتاحف. أقول هذا عند الدخول إلى كل واحد، كيلا يسبب غرابة كل بحث جديد عن السر أو الرسالة التى أعرف أنها موجودة هناك فى الداخل وأنها بقيت

(*) ڤينوس دى ويلندورف: تمثال لشخصية أنثى اكتشف فى عام ١٩٠٨ فى أعمال الحفر بالقرب من ويلندورف فى النمسا. (المترجمة).

هناك، مع أنها ظاهرة، سليمة. أقول هذا لمن يقول إن المتاحف مؤسسات مهجورة، قبور، مخازن متعفنة، وإن الفن يجب أن يكون فى الشوارع وفى الميادين. هؤلاء الذين يقولون هذا لديهم سبب. وأنا، رسام لرسم سيئ للغاية، أفتقد المكانة الفنية لكى أعارض هذه الأسباب. بالرغم من هذا، يبدو لى أن النظرتين مختلفتان، نظرتان لنفس الشخص المتوقف والمواجه للصمت وفى حراسة المتحف، أو يدور ملتفتاً إلى الأحجار التى تدوسها الأقدام حول تمثال جاتاملاتا(*). هذه القضية لما هو جيد أو سيئ فى المتاحف لا تزيد ربما عن كونها تسلية للعلماء والنقاد. يُلخص كل شىء، بطريقتى البسيطة هذه للرؤية، فى معرفة أين هى الأعمال الفنية، كيف يمكن رؤيتها، كيف نتعلم رؤيتها، وبخاصةً الأسباب التى من أجلها ينبغى أن يُفعل كل هذا (كينونة، رؤية، نظر). أعتقد أنا (وأنا متأكد من أن ما من لوحة خاصة بى ستكون مميزة) ألا أحداً يذهب طبعاً إلى حيث لا يملك أسبابًا جيدة للذهاب.

لم يكن سهلاً التلفظ بهذه الجمل. أذكر نفسى أننى ليست لدى عادة الكتابة، إننى لا أجيد مهارات معينة فى الكتابة (أتنبأ بها فى فعل الكتابة، إلا أنها رغم كل شىء غير محكمة، غير متقنة)، لكننى تحققت

(*) تمثال جاتاملاتا: هو تمثال برونزى بالحجم الواقعى لفارس مع حصانه، وهو أول تمثال لتكريم محارب من العالم المعاصر، لذلك يُعد أول وأهم تماثيل الفروسية فى عصر النهضة. وهو من أعمال النحّات الإيطالى المعروف دوناتيلو. (المترجمة).

من أن خلال هذا الطريق سأصل إلى نهايات معينة حتى الآن كانت تبدو لى صعبة المنال، وواحدة منها ، بسبب البساطة التى تبدو عليها، مثلت بين يدى الآن فى هذه النقطة من كتابتى، وكانت عبارة عن انبساط بالمعرفة حيث أستطيع التكلم عن الرسم، أتأكد من أننى قمت بها على وجه سيئ، ولا يهمنى هذا، من أننى أتكلم عن أعمال فنية، واعياً أن أعمالى لن تخل فى شىء من نظام تحليلات ومناقشات الخبراء. كأننى أقول لنفسى: «يزلقوننى». شخص بلا موهبة هو شخص معصوم من الجروح مثل العبقرى، وربما أكثر منه، لكن لم تبد حياته أقل فائدة. هذه نهاية غير مألوفة. لو لم تكن فقط نهايتى، لو لم تكن فقط تبريرًا ذاتيًا سهلا، ولو تكن وكانت من قبل معلومة عامة أن الموهوبين والبارعين يأتون إلينا مشعوذين من أجل الحفاظ على طرقهم المختلفة للسيطرة، لصار كل شىء فى المتاحف يستحق أن يُنقذ، الألوان على القماش والقماش تحت الألوان، سقف القرميد الذى يغطى كل شىء والمرشد الذى يكرر ما علموه له، الأرض التى أدوسها والنعل الذى يدوسها، اللافتة التى تُسجل اللوحة واليد الغائبة التى كتبتها.

كلمات كثيرة مكتوبة من البداية، ملامح كثيرة، إشارات كثيرة، رسومات كثيرة، كثيرة وضرورية للتفسير والفهم، وفى الوقت نفسه كثير من الصعوبة لأننا لم ننته من التفسير بعد ولم نفلح فى الفهم كذلك. فى ميلان، كانت بعض الجدران تتحدث، كانت

تقول كلمات غير مألوفة بالنسبة لى، ممنوعة فى بلادى للاشمئزاز والخوف: «الكفاح المستمر» السلطة للعمال .فى ميلان، دخلت الشرطة إلى الجامعة، جرحت، اعتقلت، والصحافة الرجعية هللت وهنأت السلطات. أؤكد أن الأشخاص لا يكونون إخوة، أو الأفضل: الأشخاص لا يمكن أن يكونوا جميعهم إخوة. روكفيلر، ميلو، كروبّ، سشنيدر، شامباليماود، بريتو، ڤينهاس، أجنيلى، دوبونت دى ينمورس ليسوا أخواتى، ولا البوليس الذى يخدمهم أخى. رجال الشرطة ورجال المال نعم إخوة بعضهم لبعض، مع أنهم ليسوا أخوة من نفس الأب والأم. فى ميلان، الإخوة من نفس الأخوية، أولاد الزنا الفقراء وأولاد الزنا الأغنياء، هُنئوا من قبِل غيلان الصحف. العالم عجوز ومتألم.

هل وُلدت حينها؟ لا أعتقد. سبق أن عرفت ذلك بالفعل، ولن أسأل نفسى اليوم، بعد سنوات طوال ، مُردداً لأدريانو تاريخ ومكان ولادتى. لكن بدون شك كان يمكن أن يكون ذلك اليوم فى سنوات الحرب الإسبانية (١٩٣٦ ـ ١٩٣٩م) عندما أمسك شرطى من لشبونة ببعض الأوراق فى يدى، أوراق مستطيلة فقيرة وسيئة الطبع، لا تزال بصبغ رطب، كان يُحتج فيها على إرسال قمح لجنود فرانكو وكانت تُهاجم الفاشستية، من الخارج مثلما تُهاجم من الداخل. كانت تُوقعِ هذه الأوراق الجبهة الشعبية البرتغالية (تأثير مختص بأسماء الأعلام من فرنسا، بدون شك، كما أرى)، والتى لم تكن حتى تحلم أن تكون هكذا. كان

احتفالاً شعبياً فى لاس أموريّراس، وكنت قد ذهبت إلى هناك لا أعرف لماذا، فقد واجهت القليل جداً وذهبت إلى اللهو والعزومات، وأضيف أننى كنت وحيداً، فربما كان ذلك ترفيهاً من الحزن الذى لم أعالج منه بعد ذلك. كانت الأوراق فى كومة فوق حائط منخفض، واليوم يمكننى تخيل ذعر قلب من يضعهم هناك، هكذا، مائلين للغاية، من أجل أن تنفع مَنْ يمر ويريد معرفة الجرائم. كنت صغيراً أكثر من اللازم. أخذت كل الأوراق واقتربت من مصباح للقراءة بشكل أفضل. كانت هناك موسيقى، ترارى - ترارى، لفرقة موسيقية، منصة بأُناس كانوا يرقصون، مصابيح، خصوص للتصويب على الهدف، وشىء آخر لا أذكره. لكننى أذكر جيداً جداً (أكره عجوز لا يسأم، قال ريبيلو دى سيلڤا(*)) اليد التى أمسكت بى بقسوة من ذراعى (بعنف وقعت كل الوريقات على الأرض) وصوت الشرطى. لا أفلح فى تذكر وجهه فقط. أعرف أنه لم يكن شاباً، مرت سنون كافية من أجل أن يكون قد مات، وسألت نفسى إذا كان سيفكر بعد ذلك فيما فعله، إذا كان سيعانى أكثر بقليل فى ساعة الموت لهذا (إذا كان يوجد عدل وإذا كان لم يفعل الجرائم الكبرى). انحنى ليأخذ ورقة، قرأها، أمرنى أن أجمع كل الأخريات وأن أناولها له، بينما كان مستمراً فى

(*) ريبيلو دى سيلڤا (١٨٢٢ ـ ١٨٧١م) هو لويس أجوستو ريبيلو دا سيلڤا، وهو صحافى، مؤرخ، روائى وسياسى برتغالى، وعضو فى التجمعات الفكرية والسياسية فى لشبونة فى نصف القرن المنصرم. (المترجمة).

الإمساك بى من ذراعى بقوة لا طائل منها، حيث إننى لست حراً لأكون قادراً على الهرب. عرفت حينها شكلاً من الخوف الذى حتى وقتها لم أكن أعرف بوجوده: خوف ضحية مختارة، مدانة بدون محاكمة، خوف متهم وُلد ليكون هكذا. أحاول اليوم تعريف خوف تلك الأيام، نازعاً إلى المبالغة للاقتراب مما لا يمكن التعبير عنه. «هيا بنا إلى قسم الشرطة» قال الحارس. أقسمت له إننى لم أكن أفعل شيئاً سيئاً، توسلت إليه أن يتركنى أمشى، أننى لم أفعل شيئاً أكثر من إيجاد أوراق وأننى كنت أقرؤها لأرى ماذا كانت تقول ولا شىء أكثر. كان يريد الرجل معرفة اذا كان أحد قد أعطاها لى من أجل أن أوزعها (كنت تسير موزعاً لها، آه! أتشعر بالأسف؟) وكررت له، باكياً، حقيقتى، لكنها ليست حكاية صادقة. فبالنسبة للشرطة حقيقتى كانت الكذب. الناس الذين كانوا أول مَنْ اقتربوا، ابتعدوا عندما رأوا أنه كان شيئاً سياسياً: لم يقتصروا على النظر من بعيد، على العكس، كانوا يتصرفون كأنه شىء لا يهمهم، واليوم أعرف أنهم كان يتملكهم الخوف، وأنهم كانوا سعداء للخطر الذى هربوا منه. والآن بدأت فى التفكير فى أنه إذا كان لا يزال من وضع الأوراق على السور موجوداً هناك، إذا كان ينظر لى بتعاطف، وأيضاً بأمل ألا يُلحقوا بى أذى مفرطاً. ساقنى إلى قسم الشرطة، لمسافة مجموعة عمارات، بشكل منظم ، مرتجفاً ومهدداً، عبر شوارع صامتة فى ذلك الوقت وتلك الساعة. شىء واحد

بدون أهمية، بدون أى جريمة، لماذا هذه الرعشة من الغضب الذى بالكاد أستطيع السيطرة عليها؟

سألنى الرئيس، كنتُ واقفاً، وهو جالس، ثم حبسنى فى غرفة أكثر من ساعتين. هناك، لم أبك. كنت طوال الوقت هادئاً على الكرسى، تقريباً فى الظلام، بينما فى الخارج كان الحراس يتكلمون والرئيس يتحدث تليفونياً لا أعرف أين، مرتان أو ثلاث مرات، متسائلاً دائماً إذا كان يريد أن ينقلونى هناك فى الأسفل، أو ماذا أخيراً، أخرجونى، قائلين إننى كنت محظوظاً، إن «هناك فى الأسفل» كانوا يظنون أننى لا أستحق العناء. لكنهم أبقوا على اسمى ومحل إقامتى. وصلت إلى البيت فى ساعة متأخرة جداً حيث كانت عاداتى البسيطة حينها، وتشاجروا معى وسألونى لمعرفة سبب التأخير. سكت. أكثر ما تأكدت منه أن والدىّ فكرا أن تلك الليلة قررت فقدان عذريتى. كانت حقيقة، لكن ليس كما كانا يعتقدان، الحقيقة الوحيدة التى كانا يستطيعان الاعتقاد فيها.

ـ ١٣ ـ

الكتابة بضمير المتكلم هى السهولة نفسها، لكنها البتر أيضاً. فبهذه الطريقة يُقال ما يحدث فى حضور الراوى، يُسرد ما يخطر بباله (إذا أراد الاعتراف به) يُحكى ما يقوله هو وما يفعله، وما يقوله ويفعله مَن بصحبته، لكن ليس ما يفكر فيه هؤلاء، إلا عندما يتطابق ما يُقال مع ما يدور بخلدهم، وحول هذا لا أحد يستطيع التيقن. إن كان أصدقائى شخصيات فى رواية، لم أكتبها أنا ولا أحد منهم، بل كتبها أحد (روائى) خارجنا، سيتمكن أى قارئ من قراءة هذه الرواية، وسنكون على دراية بكل شىء مثل الروائى فى الحالة التى نفترضها. هكذا، يصبحون حقيقيين مثلى، مغلقين مثلى، أو منفتحين، ليس لدرجة أن يقول الآخرون فى الحقيقة: «أعرف ذلك» وإن استطعت أن أهب فقط جزءًا من أفكارى فى هذه الكتابة التي ليست برواية، فأنا أستسلم للجهل،

لعجزى عن اختراق الوجوه والكلمات التى تقولها هذه الوجوه (فالوجوه هى التى تنطق، وهى التى تفهم)، وعن أصدقائى سأواصل الحكى دون معرفة ما يفكرون فيه، فقط ما يقولونه وفقط ما يفعلونه. وحتى مع ذلك، ومع فرضية أنهم يقولون ويفعلون أمامى، لن أعرف حقيقةً هل يقولون ما فعلوه و قالوه بعيداً عنى. وإذا قالوا لى شيئاً من هذا، لن أعرف إذا كانوا قد ذكروه بينهم عندما يستشهد واحد بشهادة آخر. لو لم يكن هذا المخطوط فى ضمير المتكلم، لوجدتُ الشكل الأكثر دقة لخداع نفسى: فبهذه الطريقة قد أتخيل كل الأفكار، ومعها كل الأفعال والكلمات، وعند جمع كل شىء، سأصدق حقيقة كل شىء، بما فيه الكذب الذى يتضمنه، لأن هذا الكذب سيصير أيضاً حقيقة. الكذب الحقيقى هو الشىء المجهول، وليس ما يُصاغ طبقاً لنسبة ضئيلة من مئات الطرق للصياغة والتى اعتدنا أن نطلق عليها اسم الكذب.

أرأيتُ لأدلينا حكاية الرحلة، منفصلة بالتأكيد عن باقى الصفحات السابقة واللاحقة. شعرتُ برضا خبيث بينما كنت أشاهدها تقرأ، تجلس أمامى هادئة، بساق فوق أخرى، واثقة للغاية من نفسها، عندما كنت أعرف (الشخص الوحيد على الأرض الذى يعرف ذلك) أنها فى الصفحات السابقة كانت مجرد صورة مرئية بالنسبة لى وحساسة بالنسبة إليها؛ لأنها كانت شيئاً أنا وحدى أقوده، أجذبه نحوى أو أبعده، دون أن تدرك هى ذلك، ودون أن تستطيع تخمينه. اكتشفت أن

إحساسى (هل من الأفضل أن أقول انطباعى؟) لم يكن فقط خبيثاً، بل تعبير عن خبث حقيقى (شر، طبع سيئ)، شىء على الأرجح يشعر به السيد أمام العبد، صاحب الفطنة وإذا قلت الملكية، فالملك. كان ذلك سبباً لخجلى ولحسن الحظ احمر وجهى. أستطيع أن أنيِّم أدلينا عارية فى سريرى، لكننى لا أستطيع رفع فستانها بطريقة فظة.

«لم أكن أعرف أن لديك مهارات كاتب» .كان هذا ما قالته عند وضع الأوراق على حجرها. كان هناك تعبير غرابة فى عينيها (هل للعيون تعبير، أم يُمنح لها عبر ذلك الذى يحيط بها، الأهداب، الأجفان، الحواجب، التجعيدات؟) واستجواب مطروح كان من الممكن أن أضعه فى نهاية جملتها إن كنت أثق فيها بشكل كاف. «قررت كتابة بعض مذكرات رحلة بينما لم يكن لدىَّ تكليف آخر» إذًا، هى مسرودة جيداً. لم أفهم منها الكثير، لكنها تبدو مسرودة جيداً«قامت بوقفة، وبعدها، مُبعده عينيها عنى، أضافت:» لا أفهم لماذا سميت المقالة (لأنها مقالة، أليس كذلك؟) التمرين الأول للسيرة الذاتية. كيف يمكن لكراسة سفر أن تكون سيرة ذاتية؟ لا أعرف إذا جاز، أنا غير متأكد، لكننى لم أجد شيئاً أكثر تشويقاً لأحكيه «هل هى حكاية سفر، أم هى سيرة ذاتية. ولماذا ينبغى عليك كتابة سيرتك الذاتية».

المنطق يتجسد فى شخص، أنا أعرف جيداً أن حساسيتى تؤثر كثيراً فى هذا ويؤثر هوسى، لكن

السؤال، لو لم تكن أدلينا عدوانية كعادتها، كان يمكن أن يكون: «ما الذى يمكن أن تحويه حياتك ليستحق الحكىّ؟» لا هذا ولا ذاك كان له إجابة أستطيع إعطاءها، إلا إذا كانت لا تزال تتذكر إضافة: «ولمن»؟ لذلك أمسكتُ بالبديل الذى كانت أدلينا عرضته قبل ذلك: «هل هى حكاية سفر أم سيرة ذاتية» أعتقد أن سيرتنا هى كل ما نفعله ونقوله، فى كل ملامحنا، فى طريقة جلوسنا، فى كيفية سيّرنا ونظراتنا، كيف نحرك رأسنا، نأخذ بشىء من الأرض. هذا هو ما يريد الرسم عمله. لا أتكلم عن رسمى، طبعاً .رأيت أن أدلينا قد تلون لُون وجهها: «يمكنك أيضاً التحدث، هذا رأيى» .أصابتنى بالألم وحسمت على الفور: «حسناً، إذا كانت هكذا، قصة سفر تعمل بشكل جيد للتأثير مثل سيرة ذاتية فى شكل جيد وحسب الأصول. المسألة تكمن فى معرفة قراءتها» «لكن من يقرأ قصة سفر يكون هذا ما يقرؤه، ولا يمر برأسه البحث عما لا يقال له إنه هنا» ربما يجب اتخاذ حيطة عامة. لو أن الناس لا تحتاج أن يقولوا لهم إن اللوحة لها بُعدان وليس ثلاثة، لن ينبغى أيضاً توضيح أن كل شىء هو سيرة، أو بشكل أدق، سيرة ذاتية» جمعت أدلينا بعناية الأوراق وناولتها لى: «لم ترقّم الصفحات» .من الواضح أننى لم أرقمها. كنت قد نسخت بعضها فقط، من أجل عرضها عليها. لن تفضحنى. ما تقوله شيق، لكننى لا أستطيع مناقشته معك. حقيقةً لم أكن أتصور أن لديك هذه الأفكار أى

أفكار؟» هذه، الكتابة، التفكير حول ما يُكتب. كنت أراك ترسم فقط « وبشكل سيئ» أنا لم أقل ذلك مطلقاً لكن هذا ما تفكرين فيه. هو ما تفكرون فيه جميعاً.

فجأة وجدتنى أقول ما لم أكن أريد قوله، ما لم أكن أفكر فى قوله مطلقاً. نهضت أدلينا، مُلون وجهها مرة أخرى، كأننى أغضبتها. وهذا الانطباع الخاص بى كان قوى للغاية فاعتذرت لها. تقدمت نحوى وقالت ما لم يكن ينبغى أن تقوله:«أحمق» وقامت بعمل ما لم يكن ينبغى أن تفعله: أعطتنى ضربتين صغيرتين فى اليد (لدى يدان، وهكذا، سيتوجب علىّ قول بأى يد أعطتنى أدلينا الضربتين الصغيرتين، لكن يبدو أن هذا ليس من المعتاد تفسيره عند الكتابة، حتى لا تكون ضرورية، مثلما سيكون لو أن أحداً لديه هذه اليد المجروحة أو المؤذية وينبغى أن يتأوه، شيء يمكن أن يكون، من جانب آخر، مهم للغاية، أساسى لبقية الحكاية، إذا كنت أكتب حكاية). اقتصرت على قول: «ماذا، هيا بنا» هيا بنا «كنا قد اتفقنا على تناول العشاء معاً، وقد بدا أن كارمو فى المطعم، ربما مع ساندرا التى، حسب ما أبلغتنى به أدلينا، مبتسمة بدون سخرة، صارت تعتنى به، للتسلية «قلت أنا بدون إعارة انتباه. وهى، كمَنْ يفكر أيضاً فى شيء آخر» الناس تحتاجه «جمل معينة لأدلينا تُقال هكذا، بهذه البساطة، تُدسها لى. سأقول حتى إنه فيها شيء من الغضب، أو الحامض، أو التآكل، أو السحج، ورغم كل

شىء، تُرجمت إلى الورق، ربما لا شىء من هذا ظهر أو أُعلن. مستمعاً لها، شعرت بنفسى كالخائن قليلاً: فيوجد فيها نية بُعد يمكن، فى هذه الكلمات، أن تكون نيتى فقط، ذات مرة كنت أفكر فى أن الانفصال دائماً، عندما يحين، سيحين لها وليس لى، لأن رغبة الانفصال كانت تخرج منى. بينما كنا ننزل على السُلم، هى فى الأمام وأنا خلفها، مستمعاً إلى طقطقة كعوب الحذاء، الجافة والمقتضبة، على درجات السُلم، كنت أكرر الجملة لنفسى وأستفهمها: «الناس تحتاجه» ما الذى تحتاجه الناس عندما يجتمعون؟ أى شىء يحتاجونه أو كانوا يحتاجونه من قبل ولم يدركوه عندما انفصلوا؟ أدركت أننا وصلنا إلى نهاية نزهتنا الصغيرة معاً، ليس لأننى أردت ذلك (شارد الذهن دائماً قليلاً، غريب قليلاً)، بل لأنها كانت متعبة ولديها صعوبة لقول ما، والذى سيكون سبباً أكثر من أجل الانفصال وليس لتأخيره، قبل أن يتطلب الوقت، ليمر، تفسيرات أخرى، كل مرة عديمة الجدوى أكثر وكل مرة متعجرفة أكثر، لو أنها كانت إيماءة بسيطة وطريقة معينة خفية لا تضع نقطة نهاية حيث لا شىء أكثر ينبغى قوله.

فى السيارة، قبل هذه اللحظة، سألتُ أدلينا: «متى قمت بهذه الرحلة؟» منذ عامين «هل تفكر فى كتابة أخرى؟» من الممكن، لم أفكر فى هذا عند بداية الكتابة، لكن ربما أستمر بقينا صامتين عدة دقائق. كانت هى من عاد إلى الأمر: «هل تنشره فى صحيفة،

أو فى مجلة؟» قامت بوقفة وأضافت: لكن احذف العنوان، تمرين السيرة الذاتية هذا. فالناس لن تفهمه مرة أخرى «الناس» .طريقة غير مألوفة للكلام. قررتُ قطع الثرثرة من جذورها: «لا يُعرف مطلقاً ما يحتاجه الناس أو يفهمونه» بنظرة جانبية، رأيت أدلينا وقد لفت رأسها نحوى. سمعتُ أو لاحظتُ أنها كانت تتنفس بعمق، كمن قرر طرح سؤال قوى، لكن لاحظت بعد ذلك أو سمعت أنها استرخت، وقد قلل صفاء وجهها العودة للتطلع إلى الأمر. لم نتكلم أكثر حتى المطعم.

كان كارمو وساندرا قد جلسا، وتناولا القليل من الجبن البارد وشربا جُرعة بشكل شاعرى. طبقتنا هذه تُقدّر هذه المطاعم، الشعبية، ma non troppo (*) مع فوط مائدة مشجرة وبلاط قيشانى على الحوائط، مع أُناس شعبيين يخدّمون ويطبخون. ومع ذلك، ولا أدرى السر، لدى الزبائن دائماً هذا الجو الذى نقول عنه متحضراً، مع بعض تفاصيل ذهنية وبساطة مزعومة، والتى هى شكل جديد لتكون جامعة لأجناس مختلفة فى وقت يكون فيه الجميع هكذا أو يسيرون فى الطريق ليكونوا هكذا. كان لكارمو عينان براقتان وشفتان غليظتان لامعتان. وكانت ساندرا تضحك كمن انتهى من إيجاد نعمة، لكن أنا الذى أعتقد أننى أعرفها كفاية لفهم هذا دون صعوبة، رأيتها أيضاً عنيفة لتأخرنا، وهو ما فرض عليها أن تظهر مع

(*) ma non troppo مصطلح موسيقى يعنى ليس مبالغاً فيه. (المترجمة).

عجوز. بينما كنا نجلس، نظرت ببرود إلى كارمو. لا أسىء له، وحتى أننى أقدره، لكنه بالنسبة إلىّ صورة أكرهها، فأرى نفسى فيه خلال بضع سنوات، عجوز أنا أيضاً، ومَنْ بصحبتى؟ ومَنْ سيتسلى معى حينها؟ أى رجل أكثر شباباً، أقل مما أنا عليه، سيجلس أمامى وسينظر لى هكذا؟ قطعتْ ساندرا الحديث تاركة كارمو مع نصف جملة. أتى النادل بقائمة الطعام، اخترنا الأطباق، ووفقناها جميعها، نبيذ ألينتيخى(*) وجيد، وطريق السلامة.

فى منتصف العشاء، صارت ساندرا، المتناقضة مع نفسها، قطعة سكر من جديد بالنسبة إلى كارمو. من المؤكد أننى كنتُ عصبياً، لكن لا أعتقد أننى كانت لدىّ نية أكثر من التنبيه إلى أنها كانت تتسلى باللعب هكذا بكارمو. وكان صديقى العجوز (أكثر منى) مثل مرات كثيرة سمعتها وأنا طفل ، فى السماء السابعة. (أتذكر أنه لهذا كان يُضاف «وشخص صدئ» ومعنى هذه العبارة كان ومازال بالنسبة لى لغزًا التى أشير إليها حباً فى الحقيقة، وجهلاً لا أشرحها). تتطلب قواعد لعبتنا الدنيوية عدم طرح أسئلة عند الالتقاء بأصدقاء فى لحظة عاطفية حرجة: هم سيبوحون وحدهم عندما يجدونه ضرورياً، إذا وجدوه ضرورياً، لأنها أيضاً ليست قليلة تلك المرات التى تتشابك فيها الأفعال المُنجزة فى الخبب اليومى لنا جميعاً، بدون

(*) منسوب إلى منطقة ألينتيخو، وهى فى جنوب وسط البرتغال، ومعروفة بجبنها ونبيذها. (المترجمة).

تفسيرات ولا استجوابات. فى هذه الحالة، كانت المغازلة تكرارًا متفاقمًا لحوادث عَرَضية سابقة. لكن كارمو، على الأرجح، لديه أسبابه الخاصة: كان يبدو للوهلة الأولى أصغر من عمره بعشرين عاماً، والنار كانت تبدو تحرقه من الداخل ولم يكن ذلك نتاج النبيذ وحده. كارمو سعيد. إن نال ساندرا على الأقل لثمانية أيام، إما أنه سيموت أو سينال الخلود.

قالت أدلينا: «هل تعرفان أن إتش (هذا اسمى) يكتب بعض الوصف لرحلة قام بها إلى إيطاليا منذ عامين؟» فردت ساندرا بلطف: «آه! فعلاً؟» وقال كارمو، متفاجئاً، لكن مبتسماً وسعيداً بدون تعب، «حقاً؟» نظرتُ إلى أدلينا بتأمل، مواجهاً بعينيّ عينيها "هذا ليس للحكي". «لا تتحدث أبداً عن أمورك. نحن بين أصدقائنا، ومتأكدة أنك لم تكن تريد أن يكون سراً» رفعتُ كأس النبيذ، حركّته قليلاً: «لا أتكلم أبداً عن أمورى، أنا بين أصدقائى، ولم أكن أريد أن يكون سراً. أو ربما أردتُ ذلك. إنه أمر ينبغى علىّ حله، وأنت حللته لى. «كان الهجوم عنيفاً بشكل غير ضرورى. أضفت» لكن لا تهتمي «أزاحتْ ساندرا أساورها لإبعاد ظلها الذى كان منساباً على المنضدة، وسألتْ أدلينا: هل قرأتها؟ هل أعجبتك؟ جداً .أراق لي رأيها الذى باحت به ببساطة: فعانقت عيناي النادمتان عينىّ أدلينا، لكن سريعاً ما انقبضتُ ، لأن شيئاً كابتسامة مر على وجهها وهذا ، مهما كان ، كان يعنى أنها كفت عن كونها فى موقف دفاعى. كان

حينئذٍ عندما أطلق كارمو على مسافة قريبة، مائلاً نحوى من الجانب الآخر من المنضدة (التى كانت تتيح له سند ذراعه بشكل نفعى على ثدى ساندرا الأيسر): أكتب. وأنا أنشره لك. شعرت بنوع من الدفعة فى جوفى، محصورة فى منطقة الضفيرة الشمسية(*)، وأجبته: «أنت مجنون. لأنك لست ساذجاً» «قلت: أكتبه وأنشره لك. قم بعمل كتاب، وأنا سأنشره لك. حتى أننى سأدفع لك حقوق المؤلف» .واضح أن كارمو لن يضيع فرصة النشر لهمنجواى الذى كان أمامه، لن يضيع ساندرا، لن يضيع الذراع والثدى. أعجبتنى المحادثة: «أنتم مجانين. وأنت، بمجرد أن تنشر هذا، ستتحمل العمل. فكيف تعرف أن ما كتبته له أهمية؟ كونه أعجب أدلينا لا يعنى شيئاً. هى ليست قارئتك، ولا أنت ـ على ما أعرف ـ تعتقد فى رأى القراء» .وافق كارمو الفطن بتحفظ: «هذا جيد، لم أقرأه، ولا أستطيع أن أعبر عن رأى. لكن، إذا كان له أهمية كافية، أقول: أنشر لك الكتاب». التفتت ساندرا فجأة نحو كارمو، كأنها جزء من لعبة، كأنها هناك موجة أحد الألعاب، وأعطته قبلة على خده المحتقن. لا أهمية لذلك ، فبيننا ليس للقبلات أهمية. على الرغم من هذا، أعتقد أنه فى تلك الليلة ضاجع كارمو ساندرا لأول مرة.

(*) الضفيرة الشمسية: هى الاسم الشائع لضفيرة التجويف البطنى، وهى شبكة من الأعصاب فى مؤخرة المعدة، وتعتبر هذه النقطة مركز التحكم فى جميع أعضاء الجسم الواقعة فى أسفل منطقة الحجاب الحاجز. (المترجمة).

ـ ١٤ ـ

التمرين الثانى للسيرة الذاتية فى شكل فصل من كتاب، بعنوان: أنا: بينالى فى ڤينيسيا

خلال عرض الموت فى ڤينيسيا خطر ببالى أن أسأل المخرج بشكل ذهنى متى كان يستعد لأن يعرض مرة واحدة على الأقل، مع أنه كان معاكساً للذوق، "الأماكن المعروفة" فى المدينة: ساحة سان ماركو، برج الساعة، الجرس، مقعد سانسوڤينو، قصر لوس دوجوس، واجهة أو قبب الكنيسة المعظمة. لكن الفيلم كان متقدماً، بلغ البكرة الأخيرة، ولا امتياز واحد لإغراءات الصور الذهنية السهلة. لماذا؟ تركت السؤال فى الهواء على أمل أن تعطينى الصدفة إجابة يوماً ما. لكننى لم أكن أنتظرها سريعاً إلى هذا الحد.

فى أول مرة لى فى فينيسيا، قضيتُ الوقت باحثاً بنفسى عن بشرة المدينة، واضعاً بعناية قدمىّ وعينىّ حيث ملايين من الأشخاص الأخرى وضعوا من قبل

أقدامهم وأعينهم. فعلتُ ذلك لغياب إبداعى البرىء، وليقذفنى بحجر مَنْ لم يرتكب أبداً خطايا أخرى أكبر. فى هذه المرة، مع ذلك، عائدين لزيارة كل الأماكن المعروفة والتى أنا متأكد منها من جديد لأسباب سياحية لڤينيسيا، قررتُ أن أعطى ظهرى للفخامة الساحلية فى القناة الكبرى وتوغلت فى داخل المدينة. هربت عن عمد من الأماكن المفتوحة وتركت نفسى للتيه، بدون خريطة ولا راوتر، فى الشوارع الأكثر التواء وإهمالاً (las calli) حتى عثرت بنفسى على قلب المدينة المظلم الذى فى النهاية كان قد انكشف لى. كان حينها عندما اعتقدت (وأعتقد الآن) أننى تفهمت موقف ڤيسكونى(*): لو أنه بسبب فعل السحر ستظل ڤينيسيا خالية من كل شىء يجعلها واضحة أمام أعين العالم، ستظل فتنتها الخاصة غير ممسوسة. فيلم موت فى ڤينيسيا يمضى فى ڤينيسيا الوحيدة الحقيقية: ڤينيسيا السكون والطيف، والشريط الأسود؛ حيث ترسم مياه القنوات المحتكة الواجهات، ڤينيسيا الرائحة المتعفنة للرطوبة التى ما من شمس تزيلها. من عديد من المدن التى أعرفها، ڤينيسيا الوحيدة التى تموت بوضوح، والتى تعرف ذلك، و التى، حتمياً، لا يشكل لها الأمر أهمية.

فى اليوم الأخير أمطرت. القناة الكبيرة صارت نهراً كبيراً وكان يبدو أنه ينبض، والمد القصير، المقهور

(*) ڤيسكونى (١٩٠٦ ـ ١٩٧٦م): هو لوتشينو ڤيسكونى مخرج مسرحى وسينمائى إيطالى، مخرج فيلم "الموت فى ڤينيسيا". (المترجمة).

بسبب الرياح، كان يتغرغر على أرضية ساحة سان ماركو وبالقرب من أبواب الكنيسة المعظمة. كانت فينيسيا تتقلب كبركة مترامية الأطراف، تغرق ، لا تغرق، مدعمة، على وجه عجيب، فى اللحظة الأخيرة، لأى جسر صغير جداً هناك على حدود المدينة. لكن كانتقام ضد ما هو حتمى، حضرت لذاكرتى تلك اللوحة لفابريزيو كليرتشى[1] الذى أظهر فينيسيا بدون ماء، بمبانيها المرتفعة على أوتاد عالية، بينما يُغطى عمق البحر الأدرياتيكى[2] بالضباب نفسه الذى كان يذيب المدينة قبل ذلك، مكشوفة الآن للشمس، على القمم.

لا أدخل فى جدال عن البينالى. بين احتجاجات محتدمة ودفاعات حماسية، أتسكع مع أدواتى البسيطة للفهم، موافقاً ورافضاً (كم مرة وافقت ورفضت بالتناوب أو العكس بالعكس)، واحتفظت داخلى بذكرى اختلاط عناصر مشوشة، والتى تُرى الآن من بعيد فتبدو متجانسة أمامى.

لم أستطع نسيان عصافير تروبيانى، المبنية من الزنك والألومنيوم والنحاس، هذه الطيور ذات

---

(١) فابريزيو كليرتشى (١٩١٣ ـ ١٩٩٢م) : رسام إيطالى ومصمم للمسرح السريالى. ويعد الأكثر أهمية فى القرن العشرين. (المترجمة).

(٢) البحر الأدرياتيكى: أحد فروع البحر المتوسط الذى يفصل شبه الجزيرة الإيطالية عن شبه جزيرة البلقان. وسُمى بذلك نسبة إلى مدينة أدريا أو هدريا الواقعة شماله فى الأراضى الإيطالية. (المترجمة).

الأجنحة الطويلة، العُرضة لطاولات التعذيب، التى ثُبتت فى اللحظة السابقة لموتها، عند صرخة ـ النعق التى نجد أنفسنا مجبرين على رسمها فى عقلنا. وأخاف كثيراً من ليالى استبقت لى كوابيس داخل غرفة أطفال للنمساوى أوبرهوبر: قاعة مخنوقة، فارغة، مُنجدة بقماش من حولها بالكامل، مع أطفال عملاقة مرسومين بدرجات ألوان غير واضحة، سريعة الزوال تقريباً، لكنها مرعبة فى الصمت.

ما أكثر ما ينبغى علىّ تسجيله هنا؟ ثقافة الأبقار للبرازيلى اسبيندولا، أشكال من الفن البيئى(*) الذى استبقى بالأخص نظرى وحاسة لمسى وشمى،ألياف الزجاج للكندى ريدنجر، أسطوانات مجعدة، متناثرة على الأرض، مثل دود عملاق وأعمى، الأخشاب المرسومة لدورة من خمس مراحل لليوغوسلافى أوتاسيفيك، أشخاص للبولندى كارول كارول برونياتويسكى، عشرات الصور الإنسانية من الكرتون أو العجين، بأحجام طبيعية، عارية لكن ملفوفة فى ورق صحف، مرتبة فى كل الأوضاع التى يمكن تخيلها، على الأرض، جالسة، مستلقية، متدلية من السقف فى عناقيد، مقتحمة المكان حيث يتجول فيه الزائرون، كأنهم يريدون التعدى عليهم، احتضانهم، امتلاكهم، البرونز للمجرى أندراس كيس ناجى، تشكيلات موشورية من البازلت، صور مطبوعة على ألواح

(*) الفن البيئى: مصطلح يشير إلى فيه التعامل مع القضايا البيئية (المترجمة).

معدنية محفورة للأورجواى لويس سولارى ، كلها تقريباً صغيرة جداً، جوريسكية(*)؛ حيث الصور الإنسانية مستبدلة أو أصبحت مصاحبة بأشباه حيوانات، الصور الفوتوغرافية النتنة للأمريكية ديان أربوس، أو ما هو نتن مصور.

خلال هذه المراجع سيكون من الممكن ظهور كم كنت مدركاً للأعمال التى، بطريقة أو بأخرى، وقعت فى مذهب تعبيرى مُغال وجدلى ـ أشرت إلى الفعل كنتيجة محتملة لرغبة شخص، مزاجية، وليس كمحاولة لتمييز أهمية ـ وهو ما لا أقصده قطعاً.

عند خروجى من حديقة كاستيّو، حيث نشر البينالى بمشقة خيامه، اقترب موعد الرحيل من ڤينيسيا. فتح الباص المائى طريقاً فى المياه العكرة والمقلقلة بصعوبة، على طول نهر سيت مارتيرى ونهر ديجلى سشياڤونى إلى حيث انتهيت للخروج. كآبة منبوذة تغطى المدينة كلها. واجهة قصر دوكال، الشاحب بسبب ضوء الشمس البرتقالى، تتحول مع المطر للون وردى بالٍ ويعود شديد الركاكة. تحت البواك التى تطل على الميدان جلس على دكة من الحجر تمتد على طول هذا الجانب كله من الواجهة خمسة فتيان أمريكيون، منهم مَنْ نسميهم هيبز، يرقدون نياماً، مستندين بعضهم إلى بعض، فى إخوة تضغط على القلب.

(*) منسوبة إلى الرسام الإسبانى جويا. (المترجمة).

ودعت تمثال الحُكام(*)، هم محاربون من الرخام السوماقى، مصريون وسوريون، مطعمين فى زاوية الكنيسة المعظمة، بالقرب من مدخل بورتا ديلا كارتا. أتى من بعيد هؤلاء الرجال العسكريون الذين يعانقون بأخوية كالهيبز، لكنهم ظلوا هنا، ممعنين النظر فى الجماهير، ممسكين بمقبض السيف، بينما اليد الفارغة تستند ساكنة على كتف الرفيق. أحببت هؤلاء الحكام. مررّت أصابعى على الحجر الأحمر فى إشارة لتوديعه، وواصلت إلى الأمام. حتى متى؟

فى يوم ١١ مارس عام ١٩٤٤ (ستتم ٣٠عاماً) نزلت قنابل على بادوا وأصبحت كنيسة ايرِميتانى مدمرة تقريباً بالكامل، وهكذا اختفت أو أُلحق الضرر بجدارية مانتيجنا حول حكاية سانتو ياجو (كان لدى الرسام سبعة عشر عاماً عندما وجد نفسه، بألوانه وفراشيه، أمام سطح حوائط عار). نظرت إلى ما تبقى من العالم التصويرى لمانتيجنا، فنون العمارة الخاصة بالتماثيل، الصور الممتدة المتينة كالمناظر الطبيعية الصخرية. أنا وحيد فى الكنيسة. أسمع ضجيج المدينة التى نسيت الحرب، طنين الطائرات، دوىّ القنابل. عندما قررت الخروج، دخل زوج عجوزان إنجليزيان، طويلا القامة، نحيفان، مجعدان، متساويان. وكمن فى منزل معروف، اتجها إلى مُصلى أوفيتارى لمانتيجنا، وظلا هناك ينظران.

(*) هو تمثال لأربعة من المحاربين الذين وُكل لهم قديماً حكم ربع المملكة. (المترجمة).

لكن بادوا (مدينة سان أنطونيو وجاتاميلاتا، وتمثال الفروسىّ لدوناتيلو الذى يبدو أنه لم يره أحد من الذين يقومون بعمل التماثيل الفروسية اليوم فى البرتغال)، هى ، قبل أى شىء مُصلى سكريفيجنى، حيث رسم جوتو جدارية حياة العذراء، حياة اليسوع، الألم، عيد الصعود وعيد الخمسين، ويوم القيامة.

ربما هذه الرسومات ليس لها النضارة القصصية لمجموعة قصص حياة سان فرانشيسكو، وأيضاً لجوتو فى أسيزى(*)، لكن لا أعرف أى أسلوب أفضل لعُش بارد، لبُعد ممتاز والذى هو مُصلى سكروفيجنى. تبدو الصور رصينة، أحياناً كهنوتية، تنتمى إلى عالم مثالى، منذر بالنسبة إلى جوتو. فى عالم مرسوم هكذا، ما هو إلهىّ يحوم بهدوء حول الأشياء والتقلبات الأرضية مثل الأقدار أو الحتمية. لا أحد يعرف هناك أن يتسم بشفتيه، ربما لعدم قدرة الرسام التعبيرية. لكن الأعين، المشقوقة، ذات الأجفان العريضة والمتثاقلة، تبدو أحياناً كثيرة مشرقة بالفطنة ومليئة بالحكمة الهادئة والوديعة، والتى جعلت الصور تقف شامخة فوق وأكثر من المآسى التى تحكيها الجداريات.

بينما كنت أتجول ذات مرة، وأخرى، ومرة ثالثة، فى الكنيسة الصغيرة، متتبعاً ترتيب حكاياتها الثلاثة، فوجئت بفكرة لم أفلح بعد فى نشرها واختبارها. أكثر من فكرة، كانت رغبة: إمكانية النوم هناك ليلة فى الداخل، فى وسط الكنيسة الصغيرة، الاستيقاظ قبل

(*) أسيزى: مدينة إيطالية. (المترجمة).

الفجر، ورؤية انبثاق الظلام، رويداً رويداً، والأشباح، والجماعات الموكبية، والملامح، أو لوجود، ذلك اللون الأزرق للرسم المنمنم الذى ـ بدون شك سر جوتو ـ لأنه غير موجود عند رسام آخر. أو غير موجود بينما أنظر له.

لا أحد يعتقد أن هنا داخلى ميلا دينيًا يشعر بهذه الطريقة. كانت ـ إلى حدٍ ما ـ عبارة عن رغبة، بشكل دنيوى للغاية، فى معرفة كيف يولد العالم.

ـ ١٥ ـ

لو كنت قادرًا على أن أصبح، فى الوقت ذاته أو بشكل متتال، المؤلف والحاكم على نتاجى (أفعالى)، لاعتقدتُ أن لعرض كارمو بعض التأثير فى هذا التمرين الثانى. لقد احتوى (أو على الأقل يبدو لى) على مذاق سردى آخر وأفضل، وعناية أكثر بالأسلوب، وهذا الانطباع المركب الذى نعرفه عندما ننظر إليه. كلا التمرينين مترابطان، سواء فى الفترة التى يصفها كل منهما أو فى الوقت الذى كتبتهما فيه، لكن الأول نايئ، طليق، ساذج، بينما الآخر أكثر أدبية، ولا أعرف إذا كان ذلك جيداً أم سيئاً. سأقول إنه سيئ ربما لانشغاله بتجميل الإيماءة والعبارة، فالتعبيرات صارت مراقبة، غير طبيعية، غير منسابة، وأقول إنه حسن لأن الرقابة نفسها سمحتْ بقول أشياء أكثر ذكاءً، أكثر تيقظاً، أكثر قربًا ـ ولهذا، على الأرجح، هى شخصية. وإذا كان الأمر هكذا، فالتلقائية لا تستحق سوى الريبة، بينما المدح المجهد تستحقه المهارة، وهو ما

يسمى بالتالى فناً، إبداعاً ، مثلما يُقال فى الينتيجو (أو كما كان يُقال فى أزمنة كان يُقال فيها هذا أيضاً) سحر ، وهو ـ كما نرى ـ على الفور طريقة شعبية لتسمية الفنون السحرية. أم من الأفضل تسميته بفن الصور؟ فبما أننى لم أنس كلية أننى رسام، ترضينى هذه الفرضية الأخيرة : فرضية تسمية الرسم بالفن السحرى. كم هو رائع اسم ساحر أكثر من اسم رسام ، كم هو قاسٍ فى هذه الحالة، لو أنه رسام غزير ومتنوع وشديد البعد عن الرسم.

لا أشك فى أن سذاجتى كبيرة. لا هذا النثر يستحق ولا كارمو فكّر حقيقةً فى نشر نصوص قليلة لم يرها وسوف يهرب من رؤيتها، بمجرد أن يفيق من الكحول والاضطراب . جالساً بجانب ساندرا، ضاغطاً على نهدها الثقيل وربما لامساً فخذها، قد يعلن كارمو تطوعه فى العمل للفضاء، كأول رجل فى القصة، لو وقع جاجارين مريضاً فى اللحظة الأخيرة ولم يزود الاتحاد السوفيتى برائد فضاء آخر. هناك طرق كثيرة لصنع الأبطال والأُناس الصالحين: الصعوبة تكمن فى إيجادهم فى أصغر لحظة يوجد فيها ثلاث أو أربع كميات ، منفصلة قبلها، فى الفضاء الأمثل. إنها ضئيلة هذه اللحظة، ومن المعروف أن نقطة اللقاء هى نفسها نقطة الفراق، وأن العناصر كذلك، التى تتلاقى بالكاد، تتبدد للأبد، إلا إذا كان الفضاء لا نهائياً ودائرياً أو كروياً، كما علمونى فى المدرسة، وبالتالى يكون اللقاء قابلاً للتكرار. ببساطة،

لا أحد منا سيكون فى هذه النقطة المزعزعة: فالزمن لا يمكن أن ينتظر وقتاً طويلاً. بالنسبة إلى الحالة، لا يزال هناك أمل: بينما ساندرا، لنزوة أو لحزن حميم، هى أو تبدو كأنها مهتمة بكارمو، فالوعد، الضمان، يشبه القسم لا يمكن نسيانه. كارمو لن يرغب أن يبقى تحت الدرجة التى صعدها فى تلك الليلة. هناك فقط طريقة واحدة لعمل الدونكيشوتية: خلق أهداف كبرى. وهناك فقط طريقة واحدة لتأخير الوقت: العيش فى الزمن القديم. يستفيد الماهرون من كل شىء، وهى ليست حالتى، فلن أعاود الحديث مع كارمو عن نصوصى الخاصة بإيطاليا.

قد أهب كل ما لدىّ من فن كرسام (الحقيقة أننى لن أهب الكثير، لكننى سأهب كل ما أملك) لمعرفة الأسباب العميقة التى تدفع المرء للكتابة. الشىء نفسه سيُقال عن الرسم، لكننى أكرر أن الكتابة تبدو لى فنًا ذا ذكاء مختلف وأكبر، ربما أكثر كشفاً للكاتب. أستطيع القسم إنه فى ڤينيسيا (ومن يشك يمكنه البحث فى الكتالوجات) كانت هناك حقاً تلك العصافير التى تحدثت عنها، طيور تروبيانى، مصنوعة من الزنك والألومنيوم والنحاس، مقيدة على طاولات التعذيب، بأجنحة نصف منزوعة، كان هناك جهاز آلى يؤدى عمله بإحكام وقد يُلوِحّ بنصل المقصلة أو يرمى برصاص، أو يطوِّل احتضار بطىء. لكن لماذا ركزت على هذا، لماذا هذا ما ركز علىّ، حتى النقطة التى ذكرتها أولاً و بهذه الطريقة يُبلغنى؟ لم أكن

أعرف متى كتبت، أعرف الآن عند العودة للكتابة (درس مهم: لا شىء ينبغى كتابته مرة واحدة). فى الحقيقة فضحتُ نفسى، لكن لا أحد سيخمّن، لأن فى المرة الأولى يُستخدم دائماً لغة سرية وتقول كل شىء ولا شىء يسمح بالفهم. فقط اللغة الثانية تفسر، لكن كل شىء سيعود ليبقى فى الخفاء إذًا كانت شفرة اللغة الأولى، فى هذه اللحظة الثمينة، ضائعة أو مفقودة. اللغة الثانية، دون الأولى، تصلح لروىّ قصص، وكلتا اللغتين معاً تشكلان الحقيقة. إذًا ما الذى فضحته؟ فضحتُ تعذيباً كان مُمارساً لسنين طويلة، قبل حادثة الشرطة العَرضَية وأوراق الجبهة الشعبية البرتغالية بكثير. كيف يمكن للوقت أن يكون كثيراً. يُقال إنه هناك قسوة طفولية خاصة، وهناك أيضاً مَنْ يرفض ذلك. من ناحيتى، إذا دعونى إلى المناقشة، سأقول نعم، إن هذه القسوة موجودة، إذا أعطى القرار الشخصى المناسب للحكم بقسوة مفترضة فى وقت آخر وظروف أخرى يقصدها. فى وقت وظروف مختلفة، فى المكان الصحيح، أظن وهكذا استنتجت.

فى أعلى شجرة (شجرة زيتون، لأقول كل شىء بالتفصيل) يمكث عصفور. قروى. وفى الأسفل، بنبلة فى يديه، متحركاً ببطء، يكمن صبى صغير. هى لوحة كلاسيكية، والهدف بسيط . لا قسوة فى ذلك: الطيور القروية ولدتْ لتُرجم، والأطفال ولدوا ليرجموها. هذا هو الحال منذ بداية العالم، ومثلما لم تهاجر الطيور إلى المريخ، لم يحتجب الصبية فى الأديار، محطمين

من عذابات الضمير. (من المؤكد أن هذا ما حدث للطيار الذى قذف القنبلة الذرية على هيروشيما [أم تراها قنبلة نجازاكى] لكن الاستثناء هذه المرة لا يؤكد القاعدة). بعد هذا القول، وبمطاط مشدود، ومهارة تامة فى الرماية، يتجه إلى هناك الحجر. لكن الطائر لم يسقط. لم يسقط ولم يرتفع للطيران. بقى عند نفس الغصن نفسه، فى المكان نفسه، مزقزقاً بطريقة كانت تبدو مبهمة، لكن، كما عُرف لاحقاً ، كان ينتوى الرحيل. مر الحجر بجانبه، اقتلع ورقتين من شجرة الزيتون اللتين وقعتا، متذبذبتين، كأنهما بندولان من خيط ممتد بوفرة حتى الأرض. ظل الصبى مغتاظاً، ثم مندهشاً، ومسروراً. مغتاظاً لأنه أخفق، ومندهشاً لأن الطائر لم يطر، ومسروراً لهذا السبب نفسه. حجر آخر فى النبلة (يسمى أيضاً مرجام)، جديد وأكثر دقة فى التصويب، وصوت احتكاك الهواء السريع، الإزيز. عند تصويبه رأسياً، تجاوز الحجرُ الشجرةَ وتحول إلى نقطة سوداء متضائلة فى اتجاه عمق السماء الأزرق، بالقرب من الحد الأبيض لسحابة صغيرة مستديرة، وواصلاً لأعلى، تأنى للحظة، كمن ينتهز الفرصة لرؤية المنظر الطبيعى. ثم، كإغماءة، استسلم للسقوط، مقرراً المكان الذى سيناسبه مرة أخرى ليستريح على الأرض. كان الطائر لا يزال على الغصن. لم يكن قد تحرك، ولم يكن يعرف ما يحدث، المسكين، فقط كان يزقزق وفقط كان ينفض ريشه. من مغتاظ ـ مندهش ـ مسرور، وجدت

نفسى خجلان. حجران، عصفور هادئ وحىّ. نظرتُ حولى لأرى إذا كان أحد شاهداً على تصويبى البائس. كانت شجرة الزيتون صحراء. يُسمع فقط غناء سريع لطيور أخرى، وربما، هناك على بُعد أمتار قليلة، عظاءة خضراء، عند مدخل الجُحر، فى مخبأ شجرة، تنظر إلىّ بعينيها الثابتتين والصخريتين، محاولة إدراك ما كانت تراه. طار الحجر الثالث، وآخر، وآخر. سبعة أو ثمانية أحجار قُذفت، كل مرة أقل ثباتًا، كل مرة بيد أكثر ارتعاشاً، حتى أن، دون أن يتحرك الطائر، دون أن يكف عن الزقزقة، ضربه حجر بالصدفة، دون قوة تقريباً، فى صدره الممتلئ. وقع الطائر من غصن إلى غصن، خافقاً جناحيه، مع هذه الضجة المحزنة لمن يودع الثبات المرن لمظهره، انتهى واقعاً عند قدمى، راجفة قوائمه فى تشنجات وفاتحاً ريشه المتكون بالكاد كالأصابع (ريشه، فن سحرى، هذه اللغة ليست لغتنا). كان الطائر صغيراً، وأغلب الظن أنه فى نفس ذلك اليوم ترك العُش للمرة الأولى، صغير جداً؛ حيث إنه كان لا يزال لديه فتحة صفراء فى منقاره. لم يفلح فى استجماع قوته للطيران حتى ذلك الغصن وبقى هناك، حتى يستعيد الطاقة فى جناحيه وفى روحه الصغيرة. كم هى جميلة، عند النظر إليها من أعلى، أطراف أشجار الزيتون المستديرة، ومن بعيد، لو أن بصر الطائر لا يكذب، تلك الأشجار الأخرى التى كانت أشجار الدردار والحور، المزروعة فى نظام، مغطاة بالأوراق التى كانت

تبدو يد صغيرة تنادى أحداً أو مراوح تُولِد الرياح. رفعت العصفور من على الأرض. رأيته يموت فى تجويف يدىّ. غُطت أولاً الحدقة السوداء، ثم الجفن الذى كان يتحرك تقريباً إلى أعلى وأسفل وظل هكذا، تاركاً شقاً صغيراً إلى حيث تمضى النظرة، فى آخر الفيلم من الوقت الذى كان متبقياً. مات فى يدى. أولاً عاش فيها، ثم مات. عاد للموت فى ڤينيسيا، سجيناً بالسلاسل والأقفال لطاولة التعذيب. برأس مستريحة فى جانب، نظر لى بعين متسعة من الرعب، أى موت هو الحقيقى؟ مسافراً إلى الوراء فى الزمن، متنقلاً بين أمكنة كثيرة، فوق إيطاليا، وفرنسا، وإسبانيا، أو مخططاً للموت فوق المياه المتجددة فى البحر المتوسط، ذهب عصفور تروبيانى، المصنوع من النحاس والألومنيوم، ليستقر فى يدى، ليشغل مكان الجسد الذى لا يزال فاتراً، لكنه برد الآن، لعصفور آخر مقتول. عند منبت شجرة الزيتون الدافئ والساكن، يبدأ الطفل فى تمييز أن للجرائم أبعادًا. يحمل العصفور الميت إلى بيته ويدفنه فى الحديقة، بالقرب من السياج حيث لا يصل الفأس الكبير: جُثوة من أجل الخلود.

ما لا وجود له بعد، ما أتى ويعبر، ما لا وجود له بالفعل. المكان، ليس إلا فضاءً وليس بمكان ، المكان مشغول وبالتالى، معيناً، المكان يعود ليصبح فضاءً ومخزناً لما يتبقى. تلك هي أبسط سيرة للإنسان، للعالم وربما للوحة. أو لكتاب. أصر على أن كل شىء

سيرة. كل شيء هو حياة مُعاشة، مرسومة، مكتوبة: عندما يكون الإنسان عائشاً، راسماً، كاتباً: هو بصورة أخرى مُعاشاً، مكتوباً، مرسوماً. وكل ما وُجد قبل ذلك، عندما كان العالم خالياً، كان ينتظر ويستعد لمجيء الإنسان وحيوانات أخرى، كل الحيوانات والطيور ذات اللحم اللين، والريش، والتغريدات. صمت هائل فوق الجبال والسهول. ثم، بعد ذلك بكثير، يعود الصمت نفسه، فوق الجبال والسهول المختلفة بالفعل، وأيضاً فوق المدن الفارغة، ويسود خلال بعض الوقت مع أوراق خفيفة تطوف عبر الشوارع، مدفوعة برياح استفهامية تبدو بالنسبة للزمن بلا إجابة. وبين الخيالين، خيال سابق يتطلبه ولاحق يهدده، تكمن السيرة، الإنسان، الكتاب، اللوحة.

بانسحاب مياه البحر المتوسط، تتوازن ڤينيسيا على أوتاد مرتفعة هى عظامها، مرتفعة جداً حد أن العصافير وحدها من تزورها ـ ربما تدور فيها عبر شوارعها وميادينها تلك الصور لرجال ونساء، عرايا، ملفوفين أو لابسين ورق جرائد، مغطية بالأخبار كل جلودهم، أفواههم، أجسادهم بأكملها، أعضاءهم الجنسية، وأعينهم. هذا هو المستحيل القادم. أضع صوراً مثل هذه لتسكن هواجسى، لكننى لا أرغبها. يجب تخيل الصحراء، النظر إلى الصحراء، كما فعل فيلم لورانس العرب، إخلاء كل شيء، خلق صمت تام، ذلك الذى تسكنه ضوضاء أجسادنا، والإنصات إلى الدم المنساب بين ليونة الأوردة المتموجة ، خفقان الدم،

شريان العنق النابض، مضخة القلب، اهتزاز الضلوع، بقبقة الأمعاء، صفير الهواء بين شعر الأنف. والآن نعم. الآن يمكن لليوم أن يوُلد، ببطء، بطء أكبر، دون أية عجلة من فضلك. راقداً على الأرض، على ظهره، ناظراً إلى أعلى حيث يبزغ أولاً، ملتفتاً بعد ذلك برأسه نحو جانب وآخر، لأنه ليس هناك يقين فى هذا العالم من أن الشمس تولد من الشرق، ومن اللازم إدراك الشروق الأول، أول شريط ضوء، ربما مرة أخرى يرى عصفوراً، موضع جبل حيث تصفو السماء، وجهاً، نظرة، ابتسامة، يدين تستعدان للبناء. كثيراً ما يمكن أن يرى فى النهاية كنيسة سكروفيجنى الصغيرة مثل تمثال إخوة الحُكام، كتف بكتف، قبضة مشتركة تمثل إرادة مشتركة. الآن النهار صافٍ. جوتو يجلس على السقالة، يرسم لاثارو المنبعث من الموت. وبعيد جداً، فى مصر (أو ربما فى سوريا)، لا يزال هناك إلى اليوم حجر ضخم من الرخام السُماقى الذى يُظهر الندبة الباقية عبر الكتلة التى نُحت فيها الحُكام.

بين الموت والحياة، بين خط الموت وخط الحياة، أكتب هذه الأمور، متأرجحاً على جسر ضيق جداً، بذراعين طليقتين ممسكتين بالهواء، متمنياً أن يكون أكثر كثافة، حيث لم يكن السقوط أو لا يكون سريعاً أكثر من اللازم. لم يكن، لا يكون. فى الرسم، سيكون أسلوبين قريبين لهما اللون نفسه، لون«كينونة»؟ لأجل دقة أكبر. فعل، لون، اسم، خط. فى الصحراء،

اللاشىء فقط هو كل شىء. هنا، نفصل، نميز، نرتب فى الأدراج، المستودعات، المخازن. نكتب سيرة كل شىء. أحياناً ننجح، لكن النجاح يكون أكبر بكثير عندما نُبدع. الإبداع لا يمكن أن يقارن بالواقع، حيث له احتمالات أكثر ليكون دقيقاً. الواقع لا يُترجم، لأنه تشكيلى، ديناميكى. وجدلى أيضاً. أعرف عن هذا القليل، لأننى تعلمته منذ وقت، لأننى رسمته، لأننى أكتبه. الآن، العالم يتحول فى الخارج. لا يمكن أن يثبت على أية صورة، اللحظة غير موجودة. الموجة التى أتت متقدمة قد انكسرت، الورقة كفت أن تكون جناحاً ولن تتأخر فى الانفجار، جافة، تحت الأقدام. وهناك بطن منفوخة تهبط سريعاً، وجلد مشدود يُشفط ثانيةً، بينما الطفل يلهث ويصرخ. ليس وقت الصحراء. ليس وقتها الآن. ليس وقتها بعد.

ـ ١٦ ـ

لدى تكليف آخر، لكننى لن أبدأ فى الرسم على الفور. من المفيد فى عملى هذا، من حين إلى آخر، ودون إفراط فى التكتيك، التظاهر بأننى لستُ متاحاً. إن أراد أحد رسم صورة له وقال الرسام على الفور «تحت أمرك» فمن المؤكد أن العميل سيشعر تقريباً بخيبة الأمل. نحن ـ رسامى الصور ـ علينا أن نكون خبراء. القاعدة الأساسية هى اعتبار مَنْ يرغب فى صورة أنه مريض. ماذا يفعل المريض؟ يستدعى المريض الطبيب، الممرضة، ويحددون له ميعاداً، ثلاثة أسابيع على سبيل المثال: هل يوجد شىء أكثر إرضاءً؟ وبينما ينتظر، يشعر المريض بالأهمية كالطبيب الذى يقوم بالانتظار: فيحس بالاعجاب بنفسه لأن لديه طبيباً مهتماً للغاية، معتنياً بأعمال مؤسسة منيعة خلال ثلاثة أسابيع، قبل نهاية ما يمكن استقباله، رؤيته، سماعه، لمسه، والتوصية بالتحليل والتحقق. والشفاء، إذا كان ممكناً. لكن الانتظار فى حالات

كهذه. يعد نصف الشفاء. كما هو معروف، يموت فقط الفقراء لنقص الرعاية الطبية.

ليس مختلفاً ما يحدث فى عملى هذا من رسم الصور، مع أنه، فى هذه الحالة، تُضاف له منفعة أخرى هى أن المرسوم المستقبلى يتهيأ هكذا لبضعة أيام أخرى من أجل التحضير. سيعتنى بمظهره، سيُجهد نفسه فى سبيل عدم الظهور بأقل من حقيقته، ونفسياً أيضاً، لأن هذه اللوحة سوف تكون امتحاناً، بعد أن يمضى زمن الامتحانات. وعند الجلسة الأولى سينظر المرسوم المستقبلى إلى الرسام مثلما أعتقد أن المعترف يشعر بنفسه مفتوناً بالنظر للمعترف إليه والمريض للطبيب: أى أسرار وألغاز ستجدها الأسرار والألغاز؟ إلى أى كلمات ستنضم كلماتى؟ أى وجه كان قبل وجهى؟ مَنْ سكن هذا من قبلى؟ أسباب وجيهة، جميعها، لجعل العميل ينتظر. ورغم كل شىء، أحتاج إلى المال. رغم هذه الحياة الهادئة التى أعيشها، وخروجى القليل، وبقائى فى البيت لأرسم (ولأكتب منذ شهور)، وهذا التنفس البسيط، وهذا الأكل، وارتداء المرء ثوباً على جسده، وهذا الصبغ للرسم والآن للكتابة، وهذه السيارة التى بالكاد أستعملها، كل هذا يتطلب نقوداً، يستلزم أموالاً باستمرار. ليس بذخاً، هى الحياة، يوماً بعد يوم تزداد غُلواً. كل الناس تشتكى. هى حقيقة أننى لا أحتاج الكثير للعيش . لو كان ضرورياً الوصول لهذه النقطة، أعرف أنه ستكفينى أربع ورقات (كنت أريد كتابة

جدران)، سريراً، طاولة، وكرسياً، أو اثنين كيلا أترك زائرى واقفاً. وحامل الرسم، فهكذا يجب أن يكون الأمر. قلتُ من قبل إن طفولتى ومراهقتى لم تكونا سهلتين. أعرف كفاية عن الحرمان. فى بيت والدىّ (كلاهما مات قبل الآن)، لم يتوفر أبداً المال، ولا الأكل كان يفيض. وهذا البيت كان خلال بضع سنوات (كثيرة بالنسبة إلى الطفل الذى كنته) حجرة واحدة، مع ما كان يُسمى حينئذٍ، فى لغة الإيجار ، بحق استخدام المطبخ، الذى استمر حقاً وحيداً خلال وقت طويل: بعد ذلك صار شائعاً استخدام خدمة أخرى، الحمّام، عندما صار تشييد بنايات بحمّامات أمراً طبيعياً. فى مدينة لشبونة هذه، عندما كانت الأحياء المليئة بالأكواخ لا تزال قليلة وصغيرة، وعندما كان تهميش المسكن يعنى زرائب وأكواخ الضواحى، لم تكن نادرة المنازل الكبيرة التى فيها حوض فى المطبخ كان يصلح لكل البقايا والفضلات، السائلة مثل الصلبة. كانوا يقضون حاجتهم فى غرفة أى شخص، وكانت المرأة تحمله إلى المطبخ، بعد أن تنبه النساء الأخريات والأطفال ليبتعدوا عن طريقها. عبر الممر، كانت السيدة تحمل الفضلات المغطاة بقماشة، ليس بسبب الرائحة الكريهة والتى من ناحية أخرى لن تمنعها قماشة تافهة (كل الناس التى كانت تعيش هكذا كانت تتعرف على الرائحة الكريهة)، بل بسبب تأدب بسيط وساذج، حياء أكيد، خجل يجعلنى إلى اليوم، وبعد سنوات كثيرة، أهز رأسى وأبتسم.

أنا صرتُ عجوزاً على الأرجح. ولأن الحياة صارتْ غالية، تمنحنى أموراً لأتذكرها من ماض صعب. ربما أريد أن أبدو دائناً للحياة كلها، أمام عينيّ فقط، وهذا ليس حسناً للتوازن النفسى. يجب ألا يشعر أحد بالحسرة على نفسه، هذه هىَ الوصية الأولى لاحترام الإنسان (تناقض: لا أحد سيشفق على الآخرين إذا لم يُشفق على نفسه أولاً). لكنها بلا شك علامة للشيخوخة (إذا كانت الكتب لا تكذب) هذه السهولة التى تتدفق بها الأحداث البعيدة من الذاكرة، غير المهمة لهذا الحد، والتى كنت أعتقد أننى فقدت قبل الآن ذكرى لحالات مشابهة. الآن تلوح لى ذكرى تلك العجوز المؤجِرة من الباطن، السكيرة، والتى ذات يوم، من بين جونلات نساء البيت، المستنكرات والمتسليات (النساء، لا الجونلات) رأيتها راقدة على أرض الحجرة النظيفة جداً (اليوم أنتبه إلى التناقض: سكيرة، ومهتمة بالنظافة) تغنى وتمارس العادة السرية. حينها لم أكن أعرف سوى الغناء. لم أستطع رؤية أكثر من لحظة سريعة للغاية، لو أنها وصلت إلى هذا الحد. أغلقت النساء الأسوار التى كن قد كونّها عند مدخل الحجرة، وساقتنى إلى الشرفة واحدة منهن (ليست أمى) حيث بقيتُ غير مبال أكثر من اليوم عند تذكر الحدث. فى شرفة أخرى ببيت آخر (أم كانت تلك حادثة أقدم؟) حبسونى وكعقاب ضربونى صفعتين رنانتين (أم ثلاث؟ أم أربع؟)، عندما ضبطونى فى السرير مع طفلة من البيت، أكبر منى

قليلاً (اليوم، اذا رأيتها، حتماً ستكون عجوزاً). ماذا فعلنا؟ بالطبع لا شىء. كنا نسعى فقط للتعلم، للتقليد، ما رأيناه نحن - الاثنين - قبل الآن فى غرف آبائنا عندما كانوا يعتقدون أننا نيام وقلبنا كان ينبض من الجزع أمام ذلك اللغز الذى كان ينكشف وكان يحتجب فى وقتٍ واحد. جلسنا فى الشرفة الواسعة بظهر البيت، التى كانت ترى فضاءً كبيراً من الساحات، كل منا فى طرفه (فوق هذه الساحات حلقت فى الأحلام مرات كثيرة)، كنا نبكى، أنا وهى، ليس للدرس المقطوع، بل لحرارة الصفعات والحياء الذى كانت أصوات النساء الحادة تحاول تثبيته فى روحنا. هن، اللاتى فى صمت غرفهن كن يتنهدن ويتأوهن، بعد أن قررن أن ينمن مع أزواجهن وآبائنا، حيث كنا ننام بعمق وحيث لم يكن هناك أقل خطر. كم حكاية، كم شىء يملأ الطفولة.

خرجتُ قليلاً. قضتْ أدلينا، كما يُقال، بعض أيام الإجازة فى أرضها، مع أمها. تمارس هذه العادة الهادئة والبرجوازية بعودتها فى خمسة عشر يوماً (الأسبوع الثالث تحجزه لنا وهو أمر متفق عليه، لكن ليست كلها ولا حتى أيام متتالية، فقط أيام متفرقة) إلى قرية لا أعرف جيداً أهى حيث ولدتْ أم تربتْ (من فعل تربى، وليس خدم)(*). ترحل إلى الأرض، مثلما كان يقول ويفعل، أو سيقول وسيفعل، الرجل

(*) يقصد الكاتب أنه اسم المفعول لـ لفعل criar (بمعنى تربى) هو criada بينما هذه الكلمة تعنى أيضاً خادمة. (المترجمة).

الذى استقر فى القمر أو فى المريخ ليعيش ويعمل هناك، ويأتى هنا للإجازة، أو ليتعلم العادات ثانية (إذا كانت تستحق العناء) ، فيتبع الموضة والقنَاعَات الزائلة للكوكب الثالث للمجموعة، الذى يُعد بدءًا من الأكثر قرباً من الشمس تجاه الأكثر بُعداً. كوكب الأرض، لأقول ذلك بإيجاز. الصيف يرحل بالفعل، وأنا وحيد. لا يزال من السهل ركن السيارات، ومرة أخرى أرى دوّارات الهواء، والشوارع تبدو مستعيدة لهيئتها العجوز، ويمكنُ التجول فيها بلا صعوبة. لكننى وحيد. فعلياً، كل أصدقائى فى الخارج. بعضهم ودعنى. بعضهم الآخر، لم يفعل حتى هذا.. هل كانوا مجبرين لفعل هذا؟ يبدو أن كارمو وساندرا كانا فى الغارف(*) أو ذهبا إلى إسبانيا، أنا غير متأكد. أما تشيكو فصار الآن ثملاً للغاية من راقصة إنجليزية من كازينو دى استوريل، ولا أحد يراه. هاتفنى لمرات ليزهو بنفسه وكم جيد أن يعرف الزهو بنفسه. بالنسبة إلى آنا وفرانسيسكو (من العملى بالنسبة إلى استخدام التصغير الآخر لفرانسيسكو)، أعتقد أن عشقهما تضاءل. لا يجب اعتباره أمرًا سيئًا. فقد أعطيا كل ما كان لديهما، مقتنعين بأنهما كانا سيُشبعان هكذا بعض قواعد العشق الغامضة، وربما ليظهرا، لأصدقائهما ومعارفهما فقط، أن الأمور كانت جدية فى حالتهما. وكانت جدية. وما زالت جدية، لكنهما الآن مختلفان. لا يزالان يمضيان بيدين متعانقتين، لكنه دور مُتعلم له

(*) الغارف: مشتقة من كلمة الغرب فى اللغة العربية، وهى المنطقة الجنوبية للبرتغال. (المترجمة).

هتافات جمهور مدرك والآن ينتظران فقط بعض التصفيق. أراهما حزينين، مشغولى البال من احتمالية ما هو ممكن، من الابتسام، من مواجهة التعب، ولهذا أحبهما.

أفكر فيهما بشكل ودى وأكتبه. وبالنسبة أنطونيو، لم يعد يطل بأخباره بعد المشهد الكارثى (أو العَرَضى) للقماش المرسوم بالأسود، والذى كنت وحدى فقط أعرف أنه كذلك جراء صورة لم أفلح فى إنهائها. سيروق لى رؤيته، والتحدث إليه. بداخلى على الأرجح عنصر مازوخى فى هذه اللحظة (فى هذه اللحظة فقط، وليس فى التالية، التى لا أريده فيها). سيروق لى تفريغ هذه الصفحات المكتوبة له. ربما تعويضاً، وربما لألقى له تحدياً جديداً. ما الذى يمكن أن أخسره أنا، لكن من خلال الأمر الوحيد الذى سأطلقه له، سيمنحنى شكلاً خاصاً من الانتصار الذى لا جدال فيه. هذا رأيى.

فى هذه اللحظة من الليل ، غير المتأخرة للغاية ، فهى ربما الحادية عشرة، وربما أكثر بقليل، أخلع الساعة دائماً لأرسم ، كذلك أخلعها لأكتب، وأعلقها بشكل عام على أصبع سان أنطونيو، أو، باحترام، أضعها فى معصمه، لأن هذا القديس يتميز عن القديسين الآخرين، وأعرف، على الأقل عندما أرسم وأكتب، كم الساعة، أثناء بحثى عن ذاتى. هذا السان أنطونيو مصنوع من الخشب، نقول من خشب متآكل. الجذع لجسم صلب، الكتلة لأجل الرأس، وفرعان (من

شجرة) للذراعين، شغل نحت كثير، ولون حسب المعتقدات، وثقب فى القفا لتثبيت اللمعان ، هذا هو المطلوب لجعل أنطونيو قديساً. حاولتُ أن تكون خلفيته حائطاً أبيض، وهو الجانب المستعاد من صومعته عندما كانت المعجزات تأبى نشر العقيدة فى الهواء الطلق. بهذا الخشب (من الشجرة نفسها؟ أم ربما من الأشجار التى نبتت بجوارها؟ أم من أخريات وجدوها هنا فقط؟) كان يمكن عمل قديسين آخرين، يكوّنون كل الأسطورة الذهبية ، واحدة من إحدى عشرة ألف عذراء، حواء، ماجدالينا، الأم الخالدة والأب الفان، ملاك أعياد البشارة، الأولى فى الحياة، الثانية فى الموت، بلا أية قيامة. أنظر للقديس وأكتب كأننى أرسم. أتحرّك قليلاً فى الكرسى، أسمعه يصرّ، وكل الأشياء فى هذا العالم تبدو لى بسيطة مثل أن يكون من الخشب الكرسى الذى أجلس عليه ومن الخشب القديس الذى أتأمله. أسمى استخفاف وأسمى تبجيل.

أكتب من جديد، لكن قبل ذلك توقفتُ لأتوجه لوضع الكرسى الذى كنت أجلس عليه بجانب التمثال. الآن نعم ، أنا على الأرض، بساقين متقاطعتين كالكاتب المصرى فى اللوفر، أرفع رأسى وأنظر للقديس، أخفض بصرى وأنظر للكرسى، كلاهما من صنع الإنسان، كلاهما تبرير للحياة، أجادل نفسى حول أيهما أكثر إتقاناً، أكثر تناسباً مع وظيفته، أكثر نفعاً بعمق. عندما أفعل هذا، وأنتهى من جدلى، لا

أعطى الجائزة لا للقديس ولا للكرسى. هو تعادل مشرف، كما يُقال فى اللغة الاصطلاحية للصحفيين الرياضيين، الرجال الأكثر استرخاءً وهدوءًا بين كل من يكتب، كهنة لديانة مُخدرة، الأكثر تسمماً حتى اليوم. سأضيف أننى كنت على وشك اختيار الكرسى، متأثراً دون إخلاص بالكرسى الذى رسمه ڤان جوخ. كانت حالة من التحيز الواضح، وتجنبتها. ولتوازن العالم والتأثيرات، قررتُ رسم القديس. انتبه، ماذا كتبت؟ رسم القديس. أدرك بالضبط ما سوف أفعله، لكن، هل سيدرك مَنْ يقرءون هذه الكلمات الثلاث؟ ما رسم القديس؟ رسم القديس، ما هو؟ أفعل ما أفعل، فمعى الحق دوماً، ودوماً أوفيت بوعودى ، الثلاثة التى وعدت بها، لكن لا أحد سيعرف أبداً إذا كنت سأفعل حقيقةً ما أعلنته: أن أرسم القديس.

سرتُ حتى النافذة لمشاهدة النهر والأنوار. كان محجوباً، وكان هناك ضباب خفيف للغاية أعطى درجة لون غريبة للسماء. حسناً، سأكلم العميل غداً. سأرسم بسرعة، أشعر أننى سأرسم بسرعة. فالصورة مزدوجة، لزوج وزوجة. تتزوج ابنتهما، قال لى الرجل، ويريدان أن تحمل معها إلى بيتها صورة والديّها المتحابين، مرسومة بالزيت. فكرة ممتازة. ما رسم القديس إذًا؟

ـ ١٧ ـ

التمرين الثالث للسيرة الذاتية فى شكل فصل من كتاب. بعنوان: مشترى الكروت البريدية.

إنهم أناس خجولون، مرعبون، مسحوقون مسبقاً من سقوف الكاتدرائيات، التى تشبه السماوات المحمّلة بالظلال، أو من الصالات الكبيرة المزودة بالألغاز. بمجرد وصولهم، سيخضعون للتجربة الكبرى، لاستجواب أبى الهول، لتحدى المتاهة، ولأنهم يأتون من عالم منظم، حيث إشارات مرور فى كل مكان، وإشارة التحريم، وتحديدات السرعة، يشعرون أنهم ضائعون فى مملكة جديدة حيث هناك حرية الغزو: المعروفة فى الاسم الدارج بالعمل الفنى.

ويهرعون حينئذٍ إلى أكشاك البيع حيث الكروت البريدية بالعشرات، مخضعين السيل الجارف، إلى لحظة مؤجلة. الكارت البريدى البارز، فى يد سائح حائر، هو سطح تجول فوقه بسهولة، يُقدَم فقط

بنظرة واحدة، يقلل كل شىء لأصغر قدر ليد خاملة. لأن العمل الحقيقى الذى ينتظر داخله، مع أنه ليس أكبر بكثير، إلا أنه محمى من نظرات عاجزة من شبكة غير مرئية؛ حيث الأيادى الحية للرسام أو النحّات صممت، بينما كانوا بمشقة يبتدعون ملامح ميلاده.

بعد ذلك لا يبقى للسائح سوى المغامرة، تحت ألم الجُبن، والتقدم عبر الغابة المتحجرة والساكنة من التماثيل والألواح، بين جماهير صاخبة، إن كان متحف اللوحات مشهوراً ومطلوباً من العادات السياحية، أو فى صمت يتيح سماع الصرير المكتوم للوح قديم على الأرض (مصير آخر للوح)، إن كان فى متحف صغير ريفى، من تلك التى ينظر إلينا فيها الحراس مندهشين وبامتنان. بعد ذلك بكثير، عند العودة إلى البيت، سيكون للكارت البريدى قيمة التأكيد: عن تلك الطرق التى سار فيها السائح حقيقةً، أنه لم يكن نائماً يحلم.

لكن هذه النظرة لحصن استينسى، فى فيرارا(*)، التى أُمسك بها بين أصابعى، لا أعرفها. كنت فقط حيوانًا ساكن الأرض حولها وداخل أسوارها، وهذا الكارت البريدى يُظهرها مصورة من أعلى، عبر أجنحة عصفور. غابت هذه الصورة عن الحلم، لكننى أدمجها سريعاً للمنظر الجوى لڤينيسيا، صغيرة جداً فى وسط البحيرة، محاصرة بأوحال تشبه زبد المياه، بتيارات متثاقلة، تُرى من السماء، ألواح من الزخارف فى تحول دائم.

(*) فيرارا: بلدة فى شمال إيطاليا. (المترجمة).

(تلقيت رسالة من أدلينا. قررتْ وضع نهاية لعلاقتنا).

فيرارا مكان وديع ، شوارعه طويلة ولها طابع الضاحية حتى التى تصل منها لمركز المدينة ، لها أسوار عالية تؤدى إلى حدائق حيث تنبثق - مع حركة النسيم ، وبفيضان- سُحب غير مرئية ومعطرة بناردين هندى تقطع خطوتى. فى واحد من هذه الشوارع الكورسو ايركولى I ديستى ، يوجد قصر الألماس، الذى يشبه بيت دوس بيكوس الذى يروق للشبونيين أن يكون لديهم فى كامبوس داس ثيبولاس. هناك ٨,٥٠٠ رأس ماسة يلعب فوقها الشمس والظل كما فى داخل بلورة. وفى الشارع نفسه؛ حيث تفتح فجأة بوابة المعرض القومى المتواضعة، قاذفة فى وجهى على الفور معرض مان راى. مائتا عمل تقريباً ما بين لوحات، رسومات، تماثيل، صور فوتوغرافية، وكل الباقى، فى مان راى، لم يكن كذلك.

المتحف هادئ بحيث لا يمكن أن يكون سوى حديقة. يحتف بطوقين لكوزمى تورا(١) بفصول من حياة سان ماوريليو(مَنْ يكون؟) وسان خيرونيمى المنتمى إلى إركولى دى روبرتى(٢)، والتى تبرر غزارة

(١) كوزمى تورا (١٤٣٠ ـ ١٤٩٥م) : فنان إيطالى من عصر النهضة، كان قائداً لمدرسة فيرارا الفنية. (المترجمة) .

(٢) اركولى دى روبرتى (١٤٥١ ـ ١٤٩٦م): معروف أيضاً باسم إركولى دا فيرارا، وهو رسام إيطالى فى وقت مبكر من عصر النهضة. (المترجمة).

الزيارة. وقعّت فى كتاب الزائرين. وما زلت أحتفظ فى ذاكرتى بنظرة الحارس المؤثرة. لأننى قد اخترتُ بمحض إرادتى أن أجىء من بعيد جداً (من البرتغال) لزيارة متحفه.

رحلتُ من هنا إلى قصر تشيفونايا[١] لمشاهدة جداريات فرانشيسكو ديل كوسا[٢]، لتورا، لإركولى دى روبرتى، إذا لم تكن لآخرين أيضاً. قاعة الشهور، فى السبعة أقسام التى لا تزال غير مطروقة تقريباً، تتكون من وفرة لونية تثير الدهشة. أضيع فى التفاصيل التى تعلق بذاكرتى، وأبتسم أمام رسم اركولى الذى يُظهر حب ڤينوس ومارتى[٣]: بحياء تُغطى ثناياهما ويُقدمان كاقتراح لرسم تجريدى، مارتى وڤينوس، راقدين جنباً إلى جنب، يظهران ساكنين بعد ممارسة الحب. منها سيبدو بالكاد بروفايل عابر، بينما مارتى فى المستوى الثانى، أكثر التفاتاً لنا، ينظر لى من فوق وجه الحبيبة، مع عين وحيدة جريئة ومعاقة فى آنٍ واحد. على الأرض، وفوق صندوق، أسلحة المحارب وزينة السيدة.

مدينة لها أربعة ألقاب: الحكيمة، ذات الأبراج، مدينة الأقواس، السمينة، بولونيا الخلابة، الأنثوية،

---

(١) قصر تشيفونايا Schifanoia: قصر النهضة فى فيرارا، واسمه يأتى من جماله Schivar la noia وتعنى «قصر الاستجمام» وقد بُنى للماركيز البرتو الخامس عام ١٣٨٥. (المترجمة).

(٢) فرانشيسكو ديل كوسا (١٤٣٦ ـ ١٤٧٧م): رسام إيطالى من عصر النهضة، ويعتبر من أهم المعلمين فى مدرسة فيرارا، ويشتهر بجدارياته. (المترجمة).

(٣) ڤينوس ومارتى: ڤينوس: إله الحب والجمال، ومارتى: إله الحرب. (المترجمة).

الناعمة. نقبل الأماكن المشتركة، التى تقول أفضل من ألف كلمة غريبة. هى أيضاً مدينة عجوز جداً، قامت بالمعجزة لإعطاء رسوخ لآثارها، مدافعة عنها من عبث السائح، الذى يوحد كل شىء: انظر إلى بيت إيسلولانى ، مسكن خاص فى سترادا ماجورى[1]، يرجع إلى القرن الثانى عشر، حيث يعيش الناس ويعيش السائح، لحسن الحظ.. غير مقبول. بقيت أيضاً مفكراً، متصوراً، ما ستكون عليه بولونيا التى رأها دانتى، نحو ١٢٨٧ مع أبراجها المائة وثمانين منافسة فى ارتفاعها وتفوقها.

جميلة هى كنيسة بيرونيو، مضاءة، بعقودها المدببة المتوازنة بين النشوة الدينية والمعيار الإنسانى الذى لا ترغب فى التخلى عنه لا للسماء، ولا للأرض حيث وُلدت: هنا فى الخارج الحياة البولونية تحيك شباكاً لطيفة من الإغراءات الأرضية. لكن، ليس ببعيد من هناك، فى كنيسة سانتا ماريا ديلا ڤيتا، توجد واحدة من أكثر المجموعات المأسوية المنحوتة من الطين المطهى التى يمكن رؤيتها، هى النحيب على المسيح الميت لنيكولو ديلا أركا[2]، المصنوعة بعد عام ١٤٨٥ أولئك النسوة المندفعات نحو الجسد الممدد،

---

(١) سترادا ماجورى: منطقة فى بولويتا فى إيطاليا. (المترجمة).

(٢) نيكولو ديلاأركا (١٤٢٥ ـ ١٤٤٠م): نحّات إيطالى من عصر النهضة عرف أيضًا بـ بنيكولود أراجوزا ونيكولودا بارى، وقد كان اسمه الثانى «ديلا أركا»، والتى تعنى «التابوت» نسبة إلى تابوت سان دومينكو الذى قام بنحته، والذى تعتبر من أهم أعماله ومن أهم معالم. بولونيا (المترجمة).

تعوين من ألم إنساني للغاية فوق الجثة التي لم تكن الرب: هناك لا أحد ينتظر أن ينبعث الجسد من الموت.

لكن مدينة الأبراج، في هذه الرحلة، كانت على وجه الخصوص اكتشافاً لرسام كبير في القرن الرابع عشر: فيتالي دا بولونيا[1]. لوحته سان جورجي مقاتلاً للتنين فيها، في الوقت نفسه، سهولة أفضل رسم ساذج وشكل تشنجي، فوتوغرافي، يغلف الصور بزوبعة مستمرة. القدم اليمنى للفارس، دون رِكاب يستند إليه، تستقر على الردف في وضع يبدو متذبذباً، لكنه يربطها بجسد الفارس. وذاك، الذي يرفع إلى السماء الوجه المريع ويقاوم اندفاع اللجام الذي يريد به القديس الزامه بمواجهة الوحش، ذكّرني أن بيكاسو رسم في الجرنيكا[2]: الرعب نفسه، الصهيل المجنون نفسه.

في لوحة أخرى، على وسادة بالية، يتوج المسيحُ العذراءَ. صوّر فيتالي دا بولونيا اثنين من المراهقين اللذين كانا من الممكن أن يكونا حبيبين أو أخين. الدين يغيب جمال يدي العذراء المتقاطعتين، للإيماءة

(١) فيتالي دا بولونيا (١٣٣٠ ـ ١٣٦١م): رسام إيطالي من عصر النهضة المبكر، يمثل مدرسة القرن الرابع عشر في الرسم في بولونيا. (المترجمة).

(٢) بلدة في منطقة الباسك، واسم أشهر لوحات بابلوبيكا سو، والتي تصور قصة جرنيكا وإسبانيا من قبل الطائرات الحربية الألمانية والإيطالية، وقد أسسها بناء على طلب القوات الوطنية الإسبانية يوم ٢٦ إبريل ١٩٣٧م أثناء الحرب الأهلية الإسبانية. (المترجمة).

الراقصة ليد المسيح اليسرى، حيث قرحة واحدة فقط غير مرئية تقريباً تذكر بحكايات عن الدم والاحتضار.

خيالية مثل حلم يقظة داخل حلم آخر مشاهد من حياة سان أنطونيو أباد. لا يمكن تقريباً فك رموزها بالنسبة إلى شخص مثلى، لم يكن قارئاً للأسطورة الذهبية[1] أو سيرة الآباء، هذه الفصول تحكى، قبل كل شيء، قصصاً عن الرسم، وفى هذا النطاق بُنيت مع دراية ليست ثمينة بقوام الذهب: الذى يظهر أيضاً فى شكل حسن لتصميمات مرسومة وفقاً لمنظور متعدد والذى، فى اللحظة نفسها، يضع المتأمل فى كل النقاط الممكنة للرؤية. والتعارض يشبه من يبدو جالساً على أرض مُبلطة تتجاهل بالكامل، عند الامتداد إلى داخل اللوحة، قوانين المنظور الخاص بالنهضة الأوروبية، مبنى سجن يخضع لهذه القوانين حد العبث. والتأثير (أقولها بوضوح دون أى تدقيق علمى، لكن لأكون مفهوماً بشكل أفضل فى هذه الصفحات التى تقبل فقط الكتابة) هو ما يثير فينا، ربما، صورة ذات أربعة أبعاد وحيث تصور الآن بُعداً آخر.

أعود لأجد فرانشيسكو ديل كوسا، وأيضاً شخصاً اسمه ماركو زوبّو[2] أعرف منه أكثر بقليل أن

---

(١) الأسطورة الذهبية: هى مجموعة قصص شبيهة بسرد لسيرة القديسين جمعها سانياجو الدومينيكان رئيس أساقفة جنوة فى منصف القرن الثالث عشر (المترجمة).

(٢) ماركو زوبو (١٤٣٣ ـ ١٤٩٨م) : هو رسام عصر النهضة الإيطالى، نشط فى بولونيا، رسم العديد من الأعمال كان موضوعها الطفل مع مادونا والقديسين. (المترجمة).

هذا السان خيرونيمو وحشى، يركع فى منظر طبيعى صخرى، لكن تحوى فى الخلفية منعطفات لنهر، وأكثر بُعداً تلال تذوب فى ضباب ليس مألوفاً في هذا الوقت. بعض حِسان كراتشى[١] لا يطفئون مجموعة صور جوتو أو العذراء فى الجنة لبيروجيا[٢]. فى أرضية قاعة، كإشارة أن هناك انتهى كل القلق وأن كل حركات الجسم كانت خطيرة ومتأمل فيها، توجد القديسة سيسيليا فى نشوة، لرفاييل. تصرفى أمام رافاييل تصرفاً منفرداً: فى آنٍ واحد، أكون خاضعاً وغاضباً، فى انتظار أن يبدأ اجتياز شىء يأتى ليشوش ذلك الإتقان السخيف، فى انتظار تفاهم يحدث بينى وبين اللوحة. وأعود سريعاً إلى سان خورخى التشنجى والمأسوى لڤيتال دا بولونيا.

أرحل تاركاً المدن ومحدثاً نفسى بينما أودعهما: «هنا كان يجب أن أعيش أنا» .وهذا تقدير. لكن الآن تقترب أرضان لا يهمنى الموت فيهما: فلورنسا وسيينا. وهذا تقدير أكبر بكثير.

---

(١) كراتشى: عائلة من الرسامين البولونيين.. الإخوة أجوستين (١٥٥٧ ـ ١٦٠٢م)، أنيبالى (١٥٦٠ ـ ١٦٠٩م) وابن عمها لودوفيكو (١٥٥٥ ـ ١٦١٩م)؛ حيث كانوا شخصيات بارزة ومؤثرة فى نهاية القرن السادس عشر مجال الرسم. (المترجمة).

(٢) بيروجيا (١٤٥٠ ـ ١٥٢٣م): هو رسام إيطالى أصله من مدينة بيروجا فى أواسط إيطاليا التى منها أتى لقبه (المترجمة).

- ١٨ -

رسالة من أدلينا

أعرف أننى أخطئ عندما أرسل لك عبر خطاب ما أود أن أقوله لك. فكرتُ أن أهاتفك قبل المجىء إلى هنا، ولم تكن عندى الشجاعة. منذ ثمانية أيام قلتُ لنفسى أن أتحدث معك عندما أعود إلى لشبونة، لكن أيضاً لن تكون لدى الشجاعة. ليس لأننى أفكر فى أنك سوف تتألم. ليس لأننى أشعر أننى سأصعب على نفسى هذه الأمور أكثر مما هى صعبة. عشنا من قبل الكثير معاً، أو ما يكفى لكيلا ننتظر أخباراً عظيمة، لكن الحقيقة أنه قرار صعب أن ننظر إلى شخص كنا نحبه ونقول: «الآن لا أحبك» .هذا ما كان يجب علىّ أن أقوله لك. الآن لا أحبك. كان من الممكن الاقتصار على تلك الكلمات. هى مكتوبة وأشعر أننى مرتاحة للغاية. لم أرم الرسالة فى البريد بعد، لكن كأنك تلقيتها قبل ذلك. لن ألتفتُ إلى الخلف، ولذلك،

ربما، نجحتُ فى تسوية هذا عبر مكتوب، عبر رسالة، من بعيد. لو أننى على مقربة منك، ربما لن أملك الشجاعة. هكذا، ما زلت لا تعرف ذلك، لكننى نعم أعرفه من قبل: انتهى ما بيننا. هل فاجأك هذا القرار؟ لا أعتقد. فمنذ وقت، أو ربما دائماً، أراك هارباً، متحفظاً، منغلقاً على نفسك، كأنك فى وسط صحراء وتريد أن تكون فى هذه الصحراء. لا أشتكى. أبداً لم أدفع بنفسى خارج حياتك، لكن مع أننى لست ذكية جداً، فالنساء يشعر قلبهن ويتكهن. عانقتك فلاحظت أنك لست هنا، وهو أمر تحملته خلال وقت. لم أعد قادرة على تحمله أكثر. أرجو منك ألا نصير كالأعداء. ولا كالأصدقاء. ربما ما زلت أحبك، لكن لا يستحق الأمر أى عناء. ربما لا تزال تحبنى، لكن لا يستحق الأمر أى عناء. فما لا يستحق العناء ، أعتقد أنا، أنه أسوأ من كل شىء. فالواحدة منا من الممكن أن تحب وتعانى كثيراً ويستحق العناء. حينها يجب الحفاظ على الحب، ولو عانت أكثر. حالتنا مختلفة. كانت لدينا علاقة مثل علاقات كثيرة، تنتهى كما يجب. أنا من قررت، لكننى أعرف أنك أيضاً كنت ترغب فى إنهائها. برغم كل هذا، أنا حزينة. كل الأمور كان يمكن أن تكون مختلفة عما هى عليه إذا لم ينقصها الاختلاف، هذا الاختلاف للأمور هو ما يميزها. انتبهت إلى أننى أكتب أكثر من اللازم. وداعاً. أدلينا. ملاحظة ــ أعتقد أنك يجب أن تستمر فى الكتابة. عفواً، ليس لى الحق فى قول هذا، فحياتك لا تخصنى الآن. لكن ، هل كانت تخصنى ذات مرة؟

-١٩-

لا أشعر بشىء فى تلك اللحظة ، اضطراب صغير، حركة غيظ، غضب رجل ودعته امرأة، وبعدها، ارتياح كبير وشعور مرتبك أنا أعتقد أنه امتنان أو أمر يبدو هكذا. أدرك أن هذا الإحساس فيه شىءٌ من المسخ: فى الحقيقة، إذا بدأت فى التفكير، كأن النساء يجب أن تولدن بسبب تصرفات كهذه فقط، من أجل أن تكن نماذج وتعفيّن عن الرجال ذوات التصرفات الفظة والأعمال المتعبة أو النظيفة قليلاً، عندما لا تكن النساء قذرة. قيل إن النساء يجب عليهن كنس البيت، إزالة المخاط عن الصبية، غسل الثياب والأطباق، نزع الغائط العالق بسبب الإهمال فى الخياطة الوسطى للسراويل الداخلية للرجال بإبهامهن العطوف. يبدو أن الأمر كان هكذا أكثر أو أقل منذ بدء العالم. إذًا، هو عبارة عن صواب على الصواب (أو على الأقل ضرورى، أن يكون شكلاً آخر

من الإنصاف) أن يكن هن اللاتى يقرأن الترمومترات، أو البارومترات، أو مقاييس الارتفاع، التى تقيس العواطف والانفعالات، وتكون مرئية ومقيّمة، فيقمن بعمل تقاريرهن حول الوقود المستهلك والطاقة الناتجة، لأجل أن يقترب الرجل بعد ذلك ويضع توقيع المشرف فى صف النقاط المخصص لهذا الصدد، لأن بالنسبة إليه لن يخسر شيئاً أكثر، ولا ينتظر شيئاً أكثر منه. هو مسخ، أكرر، الإحساس بالامتنان، لأن هذا الامتنان هو ارتياح مرة أخرى، دليل من جديد لمواقف أنانية مستمرة للرجل، جُبن ذاتى، وأيضاً لتلك الوقاحة التى تتيح له الزهو على الأقل بالنسبة إلى نفسه، ويكذب على نفسه لعمل هذا، بأن كل التصرفات والكلمات السابقة كانت موجهة، بتعمد، لإجبار الآخر (المرأة) على أخذ القرار النهائى. هكذا، يستطيع الرجل البقاء حزيناً بطريقة رومانتيكية أو متأثراً على وجه مأسوى (وفقاً لتوافقه الشخصى، والفائدة، أحياناً وجدانية أيضاً لكن متجهة فى اتجاه آخر، يمكن أن تبرز من هنا)، إعلان نفسه ضحية لعدم فهمه للنساء، أو العودة إلى النقطة الأولية والقول، كمَنْ لا يريد الأمر، بأن أدلينا قامت بعمل ما كنت أنتظر أن أقوم به؛ لأننى كنت أوجهها لهذا، دون الانتباه إلى أن الأبواب التى فتحتها لها وأغلقتها، للضغط عليها، ضغط خفيف ولطيف، وحيث دفعتها بذلك نحو المكان الاستراتيجى للانفصال.

لم أنتبه من قبل: أدلينا تكتب جيداً بشكل كافٍ. لها بعض الجمل القصيرة، وبعض الجمل الطويلة

معقدة التركيب المتوافقة، التى أنا غير قادر، أو نادراً جداً، على تركيبها. هى رسالة للاحتفاظ بها وإعادة قراءتها. كيف كتبتها؟ من مرة وحيدة، فجأة، فى دَفعة، أم على العكس، مُجرية حتى وجدت الأسلوب المضبوط، لا جافاً ولا مؤثراً، لا متكبراً ولا مُسيلاً للدموع؟ سيروقنى معرفة ذلك. بدأت فى التفكير فيما يمكن أن تكون رسالة من هؤلاء مكتوبة لأجلى وأراها مربكة، مع جمل لا نهاية لها ومشوشة، راغباً فى شرح ما لا يمكن شرحه، أو بدلاً من هذا، وأسوأ، كارثة جفاء، كارثة وقاحة. مدركاً جيداً، ومدركاً له، الآن، أن محنة هائلة (لكن غير مفيدة، بل خطيرة) من الممكن أن تظهر على الكلمات المكتوبة، القاسية، وحتى الحاقدة.

كتبت من قبل أنه ليس وقت الصحراء بعد. أُعيد القراءة ولا أفهم لماذا كتبته. ولم أفهم أيضاً لماذا كتبت أنه الآن ليس بالفعل وقت الصحراء. فلنقترب. هناك هواجس، كما يقولون. رغم أن الاعتقاد فى الهواجس مريح ، وبخاصة أنه يعيدنا مثيرين . قوى خارجية عنا، لكنها بالنسبة إلى البعض ليست غريبة، ستُخطط هنا، ربما فى مكان عام ومسكون، لكن فى آخر (للعبور إليه علينا أن ننتقل لهذا المعيار غير الأرضى والذى أسميه أنا سنتى - ثانية(*)، وهو انتقال سريع فى الوقت: ثانياً، فى المكان: سنتيمتر)

(*) سنتى ـ ثانية: (centisegundo) : وحدة زمنية تساوى واحد فى المائة من الثانية. (المترجمة).

ومن هـنـا، من خلال طـرق لـلـنـقل والجـذب لا يمـكن وصفها، سيحذروننا مما سنقوله، سنفكر فيه و(أو) سنفعله لاحقاً، أو سيقولون لنا أن نفعله. لن نكون حذرين فقط مما سنفكر فيه مثلما لم نكن حذرين - قبل فوات الوقت، إذا كنا هكذا- مما نفكر فيه.

هل حان وقت الصحراء؟ لماذا الصحراء؟ لخروج أدلينا أيضاً من حياتى، مثلما تنطبق الجملة السابق ذكرها والحمقاء التى تفترض قوة وجود شخص فى حياة آخر؟ وما الصحراء فى نهاية الأمر؟ تلك التى يتأمل فيها لورانس العرب، فى الفيلم، خلال ليلة طويلة جداً؟ مشهد له تأثير أكيد، مقصود، لكنه مبتكر جداً فى حقيقة الأمر. رغبة العودة إلى نموذج الجثمانية(*) الإنجيلى والشهير، يمكن أن يكون فعالاً، لا أنكر ذلك، لكنه يبرهن على قلة الخيال. كُتب: وخارجاً، راح كما تعود نحو جبل أشجار الزيتون، وأيضاً تبعه تلاميذه./ وعندما وصل لذلك المكان، قال لهم:"صلوا لكى لا ندخل فى فتنة./ وابتعد عنهم على مقربة من قذف الحجر، وكان يصلى راكعاً/ قائلاً: أيها الأب، إذا أردت ابعِد عنى هذه الكأس، لكن لن تصبح إرادتى بل إرادتك./ وظهر أمامه ملاك من السماء كان يقويه. وداخلاً فى احتضار، يصلى بشدة أكبر. وعرقه تحول إلى نقاط كبيرة من الدم، التى

(*) الجثمانية: هى الحديقة التى، وفقاً للعهد الجديد، صلى فيها يسوع الليلة السابقة قبل أن يُقبض عليه ويُصلب، وهى تقع عند قاعدة جبل الزيتون فى مدينة القدس. (المترجمة).

كانت تجرى حتى الأرض./ وناهضاً من الصلاة، اقترب من تلاميذه، ووجدهم نائمين من الحزن./ وقال لهم:"لماذا أنتم نائمون؟ انهضوا و صلوا، حتى لا تدخلوا فى فتنة» (لوقا ٢٢ ـ ٣٩ ـ ٤٦) متنقلا وبدون تلاميذ (فى حالة المسيح المقتبسة كانوا اثنى عشر)، هذا هو مشهد لورانس عندما عاد محتضراً صوب الصحراء فى ليلة كاملة. ليلاً، وليس نهاراً، حيث الشمس لن تقبل واقعة مأسوية، أو تجعلها مأسوية بطريقة مختلفة، بجعل لورانس ميتاً بضربة شمس واستحالة مطاردة السياسة البريطانية فى الجزيرة العربية أو مجبرة على انتظار لورانس آخر أقل تأملاً. هذا نفسه ما حدث للمسيح: فلو مات يسوع فى جبل الزيتون من هذا النزيف الذى هاجمه برقة وبشكل حتمى ، هل كان سيصبح للمسيحية وجود؟

فى حالة عدم وجودها، فالحكاية كانت ستصير أخرى، حكاية الرجال وأعمالهم: أناس كثيرون محبوسون فى الزنازين، وآخرون يموتون ميتات مختلفة، لا فى حروب مقدسة ولا فى محارق كانت ترد بها محاكم التفتيش على نفسها، مخطئة، مهرطقة، منشقة. بالنسبة إلى تجارب السيرة الذاتية هذه فى شكل سرد رحلات أو فصول، لدى يقين أنها ستكون مختلفة أيضاً. على سبيل المثال، ماذا كان سيرسم جوتو فى مصلى سكروفينى؟ حفلات ماجنة مرعبة عن ميثولوجيا ممتدة حتى تلك الأيام، إن لم يكن لليوم؟ أم كان جوتو سيصير المبيّض فقط لجدران

ذلك البيت، لا المصلى، حتى ولو كان للسادة سكروفينى أنفسهم؟

صحراء، يتصحر، يصير صحراءً. يقول القاموس الصغير: «صفةً: غير مسكونة، خالية، مهجور، منفردة. متروك، مُتردد عليه بندرة. خالية من المتزاحمين. وقانوناً: تسمية فى الاستئناف؛ حيث الطاعن غير مجهز للاستمرار دون إجراءات فى الميدان القانونى. اسماً: امتداد متسع من الأرض، قحل، جدب وغير معمور. مكان مهجور، مقفر، خلاء» ويقول القاموس الكبير: فعلاً يتحول إلى القفر، يخلى من السكان. يهجر، يترك، يتخلى عن". ويقول القاموس الأكبر:"يتعرى، يترك الجندى العلم. يهرب. يتخلى عن التزاماته وأحلامه ".

أسأل نفسى كيف يتجرأ الكُتَّاب و الشعراء كل منهم على حدة على كتابة مئات أو آلاف من الصفحات، وكلهم معاً ملايين وملايين، عندما سيؤدى تعريف قاموسى بسيط، أو اثنين إذا تم التفكير جيداً، إلى ملء هذه المئات أو الآلاف أو ملايين وملايين من الصفحات. أفكر اليوم أن الكُتاب ساروا بسرعة مفرطة: يقترحون بشكل دقيق أحاسيس دون أن يلقوا مسبقاً نظرة بسيطة على كلمات القاموس. آخذ هذين المثالين البسيطين الخاصين بى، وهما نتيجة فقط للاستفادة من هاجس مفترض حقيقى، يحملنى من صحراء إلى صحراء، بعد مرورى بتى إى لورانس

(تــومــاس إدوارد) (١٨٨٣ ـ ١٩٣٥م) المــولــود فى تريمادوك [١]، والعميل للمخابرات البريطانية فى جزيرة العرب وآسيا الصغرى خلال الحرب من ١٩١٤ ـ ١٩١٨م ركائز الحكمة السبع (١٩٢٨م) ومثال المسيح، الذى يعنى ممسوح بزيت من قِبَل الرب ويشير إلى يسوع الذى، وفقاً للصفحات الموقرة القادرة تماماً على قول أقل اعتراف بالجهل، وُلد فى بيت لحم (بين بيدروكوس[٢] وجونكيّرا[٣] يوم ٢٥ ديسمبر سنة ٤٠٠٤ من تاريخ العالم (وسنة ٤٩٦٣ حسب فن التحقق من التواريخ)، وفى عام ٧٥٣ لروما، وفى عام ٣١ لمملكة أوجستين. وعن يسوع يقول هذا المرجع إن عام ولادته أُثبت من قِبَل ديونيسيو اكسيجو[٤] بيقين كبير. لكن، وفقاً لحسابات أخرى استحقت كذلك الصيت والاحترام، سيكون تاريخ الولادة (بدون ذنب ولا ألم، بدون اتصال جسدى وخرق لفرج امرأة) هو ٢٥ ديسمبر سنة ٧٤٧ لروما، ستة أعوام قبل العصر السوقى. عاش يسوع هكذا فى حقيقة الأمر ٣٩ عاماً، وليس ٣٣ . محظوظ.

أنا هنا، إذًا ، صحراء فى صحراء. أدلينا، أراها الآن، كانت فقط ذلك الشبح ـ مع أنها بعيدة الآن، إلا

(١) تريمادوك: قرية فى شمال ويلز. (المترجمة)

(٢) بيدروكوس: الأبرشية البرتغالية فى بلدية مايا، وعدد سكانها ١,٨٦٨ نسمة. (المترجمة).

(٣) جونكيرا: منطقة فى البرتغال. (المترجمة).

(٤) ديونيسيو اكسيجو (٤٧٠ ـ ٥٤٤): راهب، وعالم رياضيات من القرن السادس عشر، ومؤسس العصر المسيحى، ورئيس دير من الرهبان فى روما. (المترجمة).

أنها كانت واضحة على المنحدر السريع لكثيب الانزلاق- الذى لا يزال يقوم بعمل قليل من الظل المزدوج المريك، أو الورقة المزدوجة لمقص مفتوح والذى يبدو أنه قاطع لنفسه، ليصير كل مرة أكثر صغراً، ثم نقطة فقط فى قمة الرمل، حيث الريح تجرف أصغر القطع (مادة خفيفة، مسحوق، ذرات زجاج، وهو ينتج من مفتت من صخور سيليكية، جرانيتية أو طينية) وفجأة، فى وقت فتح الرسالة وقراءتها، مختفية عن الجانب الآخر. هل سنكون نحن الصحراء، أم يتركوننا صحاري؟ متروكين، مهجورين، مخذولين، أو مقفرين نحن وصانعين للقفر؟ من ناحيتى، حيث لم أكن ولا حتى مجند وبالتالى يمكن أن أغيب دون إذن، أستطيع هنا الاعتراف أن الصفوف دائماً تفتننى، الجماعة، امتلاك قدرتى الخاصة وفى الوقت نفسه كل قدرة الحكام متضاعفة، ألف في أربع مرات، أربع ألف مرة، كذلك يكون الذكاء متضاعفاً، والإحساس، والعرق، والعمل، نعم العمل، أربعمائة ألف مرة. لكن، لو أن كل شرزمة تكوّن صفوفاً، فليس كل الصفوف تكوّن شرزمة. ومثلما يمكن للصحراء أن يكون فيها ساكنون وأن تظل صحراء، فلا يكفى الساكنون من أجل أن تكف عن كونها هكذا. مع جميع أصدقائى، من حفلة هنا فى البيت، أو هناك فى الخارج أفكر فيهم كأصدقاء لي، ما من صحراء تخصنى (أو أنا صحراء) قد سُكنت. دنوت من هذا الوعى عندما بدأت الكتابة: كل مجهودى تألف من استعادة الصحراء، أخيراً، لأجل

(محاولة) إدراك ذاك الذى يبقى بعد ذلك، ذاك الذى بقى، ذاك الذى يظل. الوحدة، طبعاً، لكن ربما ليس الجدب. غير المسكون، طبعاً، لكن ليس غير الصالح للسكن. جاف، لكن مع مياه فى الداخل، مياه هائلة من الدموع، برودة قليلة ممكنة فوق الأيادى، . H_2O المياه أساسية وما يكون متوقفاً عليها.

- ٢٠ -

صورة الزوجين اللذين سيزوجان ابنتهما لن أرسمها لهما هنا، فى المرسم، حيث رسمتُ من قبل عدداً كبيراً من الناس، بداية من A حتى S حيث على الأريكة جلستْ السكرتيرة أولجا. حيث أدلينا. إنها أربعة طوابق صعبة، ارتفاع بسبب الهيام الكبير بالرسم فقط (خطأ، من ناحية أخرى) يمكن تحمله، أو بسبب الحاجة الملحة. الناس التى تزوج ابنتها من الممكن ألا تكون عجوزًا، لكن هذين كذلك، بسبب الولادة المتأخرة لعروسة اليوم، أو نضج إجبارى من المسئولية. (هيا نلعب لعبة الصياد: الناس التى تزوج ابنتها، من الممكن ألا تكون عجوزًا؛ الناس التى تزوج، الابنة من الممكن ألا تكون عجوزًا، الناس التى تزوج، الابنة من الممكن ألا تكون، عجوزًا؛ إلخ). ذهبت إلى البيت الميسور، الوقور والهادئ فى لا لابا، وهناك رسمتُ. بدأت بتعيين موقع للزوج والزوجة فى المكان

الحقيقى الذى لم يشغله جسماهما بعد إلى الآن، وبعد ذلك، المكان غير المستقر للقماش. فى الجلسة الثانية، انهيتُ رب البيت وبقيّت مع السيدة. رقيقة جداً. لطيفة لكنها متحفظة، مجمّدة خلف طلاء التربية أو بسبب هذا الطلاء نفسه، طلاء يشبه مهنتى، لامع، وناعم، وبارد. عند قضاء ثلاثة أيام قدمانى إلى الابنة، فى الرابع (اليوم) لصهر المستقبل. هى تضع ساقاً على ساقٍ بطريقة عظيمة، هو أتى ليراقب النتيجة. كلاهما، بوضوح، (من وجهة نظرى، حيث لم أنسجم معهما ولم أتوافق) أعطى أهمية قليلة للصورة، التى هى نقطة ضعف أُناس فى سن متقدمة أو متمسكة بالتقاليد فى بيت لابا، حيث ناس قليلة جداً الآن تستسلم لغواية كهذه. السيدة لا تتحرك، متخشبة، تقريباً لا تتكلم، على الرغم من أننى حاولت أن أجعلها مرتاحة، إلا أنها تبدو فى حالة صدمة. الابنة تقرب العطر من حدودى، فعبرت فوقها سحابة من دخان هافانى للخطيب وسيجار الأب. «كنت أدخن السيجار الهافانى، لكن الآن».. قال بتحفظ صاحب البيت، وقدم لى سيجاراً هولندياً مصنوعاً على الأرجح بأفضل التبغ الكوبى. خلال ذلك، كنت أرسم.

سهل للغاية. اليد تمسك من بعيد ما فى الوجه، بينما يغيب التفكير، ترى، مستخدمة بطريقة أو بأخرى العيون التى فى هذه اللحظة تنتقل من الوجه إلى القماش، ترى تيارات لاجونا، البطيئة، اللزجة فى الوحل الضمنى، المقسمة بين الأخضر والأزرق،

بأعصاب أكثر وضوحاً تفصل الشرائط اللونية الكبيرة، وبعض السفن البيضاء مثل الأرق الأصفر فى تلك المملكة النباتية أكثر منها مائية. طافت الفرشاة على القماش بالبطء نفسه الذى تتحرك به تيارات لاجونا، ليس الوجه الذى أرسمه، بل لاجونا التى أفكر فيها. ماذا سينتج عن هذا؟

فى البيت أرسم القديس. أستنسخ (عندى الكارت) الفن المعمارى للسجن والأرض التى من الطوب للوحة ڤيتالى دى بولونيا، وسأضع فى تلك الأرضية وفى ظل تلك الأسوجة سان أنطونيو الخاص ببيتى، بلا طفل، بلا هالة، بلا كتاب. اكتشفت أن الرسام البولونى استخدم قبلى المقياس الذى أشرت له: السنتى - ثانية. وإلا، كيف سأحصل على هذا التأثير للمنظور غير الحقيقى وهذا الزمان الذى يتراجع على التوالى فى المكان أو هذا التقدم للمكان على الزمان؟ لكن، مثلما لن أستخدم أحدًا من شخصيات اللوحة الأصلية، سينبغى علىّ إيجاد طريقة لإدخال القديس هنا بعدم الضبط المكانى الوقتى، بالبُعد المائع نفسه، محولاً كل شىء بعد ذلك إلى شىء راسخ مثل تركيبة الطوب والكثافة الجزيئية للحديد. هذه هى نزوات الرسام الهارب، أشكال متغيرة الاتجاه للتقرب والاستكشاف، رياضة بدنية دون حمل، حركة بطيئة، قابلة للتفكك، قابلة للتكرار، حيطة من القلق الذى يمكن بهذه الطريقة الأخيرة مضاعفة الحياة. أُجبر الجميع على العودة إلى الخلف، ليس من أجل

تكرار كل شىء، بل من أجل الاختيار وبعض الأحيان التوقف، أخذ زمام الفارس سان خورخى الذى رسمه ڤيتالى دا بولونيا، أخذ زمامه من لشبونة ذاهباً أو من بولونيا قادماً، عبر إسبانيا وفرنسا، عبر فرنسا وعبر إسبانيا، لباريس، للحى اللاتينى، لشارع دى جراندى أوجستين، ويقول لبيكاسو:«يا رجل، هنا كنت موديلك» فى ذلك الوقت، فى لشبونة، طفل، دون معرفة شيئاً عن جرنيكا، وعن إسبانيا تقريباً لا شىء، كيلا تكون معركة الجبروت [1]، كنت ممسكاً فى يدى بضع قطع مبللة من أوراق، وكان قد تحول دون إدراك ذلك نداء الشرطى من الجبهة الشعبية البرتغالية حيث ذاك كان الاسم الذى تحمله، أكثر مما كانت تفعله وتقصده، بقدر أكثر مما فُعل وقُصد، حتى ذات يوم.

موت وخراب. بعد ذلك بفترة، فترة محكى عنها عبر سنين، عرفت صرخة الفرانكى[2] ميلان أستراى[3]. ولاحقاً سأتعلم أيضاً، وسأعرف تقريباً من الكورس كلمات أونامونو: هناك أوقات يكون فيها الصمت خداعاً. انتهيت من سماع صرخة مرضيّة وبدون إحساس: يعيش الموت! هذا التناقض الظاهرى

(١) معركة الجبروت (١٣٨٥): كانت بين القوات البرتغالية بقيادة الملك جون الأول وقائد نونو الفاريس وبين جيش ملك قشتالة، وكانت نتيجتها هزيمة ساحقة للجيوش القشتالية وتنصيب الملك جون ملكًا للبرتغال. (المترجمة).

(٢) الفرانكى: منسوب إلى فرانكو: دكتاتور إسبانيا. (المترجمة).

(٣) ميلان استراى (١٨٧٩ ـ ١٩٥٤م): كان المؤسس والقائد الأول للفيلق الخارجى الإسبانى، وأحد الشخصيات الرئيسية فى ساعة مبكرة من نظام فرانكو فى إسبانيا. (المترجمة).

الوحشى يستفزنى. الجنرال ميلان أستراى قعيد. ليس هناك قلة أدب فى هذا. كان ثريانتس هكذا أيضاً. لسوء الحظ، فى إسبانيا هناك قعيدون أكثر من اللازم. أتألم عند التفكير أن الجنرال ميلان أستراى كان قد وضع أُسس علم النفس للجمهور. قعيد لا يمتلك العظمة الروحية لثريانتس، يسعى بوجهٍ عام لإيجاد سلوى فى البتر الذى يمكن أن يسبب معاناة للباقين. ولاحقاً، متقدمة الآن حياتى، سأحمر خجلاً عندما أسمع للمرة الأولى الجملة الوطنية الإسبانية لذلك الوقت: أؤمن بفرانكو، الرجل القدير، مؤسس إسبانيا العظيمة والانضباط لجيش حسن التنظيم؛ ومتوجاً بأكثر أكاليل الغار تمجيداً؛ محرر إسبانيا التى كانت تحتضر، ونحّات إسبانيا التى وُلدت فى ظل أكثر العدالات الاجتماعية صرامة. أؤمن بالملكية وبعظمة إسبانيا، التى ستستمر فى المسار التقليدى، الذى نتبعه كلنا نحن الإسبان، فى الصفح عن التائبين من قلبهم، فى استنهاض النقابات القديمة المنظمة فى المؤسسات، وفى الهدوء الدائم. آمين».

تكرار كل هذا اليوم، ليكون لدى الجميع الشاهد الناقص: أنا. أنا، برتغالى، رسام، أعيش فى ١٩٧٣ فى هذا الصيف الموشك على الانتهاء، فى هذا الخريف المقبل الآن. أنا أعيش ميتاً فى إفريقيا،إلى حيث أرسلتُ إلى الموت أو وافقت على أن يكونوا برتغاليين، شباباً أكثر بكثير منى، بسطاء أكثر بكثير، نافعين أكثر

بكثير منى أنا فى الغد، أنا فقط رسام. رسام لهذا القديس، لهذا اللاپا، لهذا الشهيد، لهذه الجريمة ولهذا التواطؤ. فى ١٨٤٥ كان نيكولو ديل أركا فاهماً لكثير من الأمور: ففى رثائه، التى يبكى فيها ظاهرياً على موت الإله، من الممكن خلع المسيح واستبداله بأجساد آخرين: الجسد الأبيض المقطع باللغم، مع كل البطن المنخفضة المنتزعة (وداعاً، يا بنى المتعذر). الجسد الأسود، المحروق بالنبالم، بآذان مقطوعة، محفوظة فى أحد الأطراف فى زجاجة كحول (وداعاً أنجولا، وداعاً غينيا، وداعاً موزمبيق، وداعاً إفريقيا). لا يستحق العناء التخلص من النساء: فليس هناك أى اختلاف فى البكاء.

مفكراً فى ذلك جيداً، لم أفعل شيئاً كبيراً.

ـ ٢١ ـ

التمرين الرابع للسيرة الذاتية فى شكل فصل من كتاب بعنوان: قلبا العالم

من بولونيا إلى فلورنسا هناك مائة كيلومتر تقريباً تاركاً الأراضى الفضاء للجزء الشرقى من مقاطعة إيميليا، يصعد طريق السيارات ذا الاتجاهين حتى جبل تشيرنا، بعدها، يمر عبر أنفاق مُضاءة كأشجار الكريسماس وجسور مستقرة على أرجل عملاقة، قافزة أودية ومضايق عميقة جداً، انخفاض غير متناه، دائماً وبلا نهاية، حتى فلورنسا. وليس لتأثير بلاغى بسيط أكتب «دائماً وبلا نهاية» .الدخول إلى فلورنسا، كما كان يقول الفرنسى الذى قابلته فى كافيتريا، هى تجربة صادمة: إشارات المرور غير كفء، الكثرة والتشوش الواضح للمعانى الممنوعة، تجعل البحث عن وسط المدينة ـ ميدان سينيوريا، على سبيل المثال ـ نوعاً من البحث عن إبرة فى كوم قش. هناك كثير من الطمأنينة فى فلورنسا حتى يتجرأ هكذا

المسافرون الذين يغامرون بأنفسهم من أجلها بدون حراسة الوكالات السياحية.

واصلتُ. أعيش فى فيا أوستريا ديل جوانتو، على بُعد خطوتين من فيا ديل كورسو، حيث لا أعرف إن كان محل ميلاد ڤاسكو براتولينى[1]، لكنه حيث وقع الجزء الأكبر من أحداث كتابه "أخبار العشاق المساكين"، وأيضاً على بُعد خطوتين من أوفيزى[2] والقصر القديم، ومنزل أوركاجنا[3]، وقريب ذلك من المتحف الوطنى للنحت (بارجيلو)، الذى يحتوى على أعمال لمايكل أنجلو، دوناتيلو، آل روبيا[4]، لهذا الرائع لوكا الذى «يُعيد ابتكار» صناعة الفخار من النحت والرسم فى آنٍ واحد.

بينما أنام، هذه القرية الصامتة ذات التماثيل والرسم، هذه الإنسانية الباقية والمتوازية، تستمر بأعين مفتوحة ساهرة على العالم الذى نبذته أثناء نومه. ليمكن العثور عليه من جديد عند الهبوط للشارع، الأكثر منى قِدماً وتذبذباً، لأن الأعمال الحجرية والدهانات تستمر أكثر فى النهاية من هذا الجسد الهش.

هل فلورنسا يكفيها يومان، أسبوعان، شهران؟ هل يكفيها العمر كله؟ إنها مدينة واسعة كقارة، لا

---

(١) فاسكو براتولينى (١٩١٣ ـ ١٩٩١م): كان من أكثر الكتّاب الإيطاليين البارزين فى القرن العشرين. (المترجمة).

(٢) أوفيزى: من أقدم متاحف الفن فى أوروبا. (المترجمة).

(٣) أوركاجنا (١٣٠٨ ـ ١٣٦٨م): أندريا دى أوركانجيلر، معروف بأوركاجنا. هو رسام، نحّات ومهندس إيطالى . (المترجمة).

(٤) آل روبيا : لوكا ديلا روبيا (١٤٠٠ ـ ١٤٨٢م): أندريا ديلا روبيا (١٤٣٥ ـ ١٥٢٥م) نحّاتان إيطاليان. (المترجمة).

تضب كما الكون. بها حواجز بشرية لا يمكن تخطيها لا تأتى فقط من الطريقة الجافة والمتعجرفة للفلورنسيين، المتعبين ربما من السياح، بل ربما تأتى أكثر من كونهم يعرفون أنهم لن يعودوا أبداً لامتلاك مدينتهم لتكون لهم وحدهم. عند الخروج من فلورنسا، يرحل المسافر محبطاً إذا لم يكن سائحاً عادياً: مهما كان ما رآه وسمعه، فيعرف أنه يهرب منه الرباط المحكم والحميمى بالمدينة، ذلك المكان حيث ينبض دم معتاد ومعرفة هى معرفته أيضاً. فلورنسا هى قلب فى العالم، لكنه قلب مغلق وقاسٍ.

أتجول مرة أخرى فى أوفيزى، هى بالنسبة إلىّ المتحف الذى عرف البقاء فى البعد الإنسانى بالضبط، وهو، لهذا بالتحديد، أحد أكثر المتاحف التى أحبها. ماذا يمكننى أن أكتب عن هذه المئات من الرسومات، فكلها عظيمة؟ تصنيف الأسماء والعناوين؟ نسخ الكتالوج بدقة؟ لن ينتهى أبداً. من الأفضل فقط قول إنه هنا توجد الصور الرائعة لفديريكو دا مونتيفيلترو ولزوجته باتيستا سفورزا، التى رسمها بييرو ديلا فرانشيسكا، واللتان أمامهما أنسى الوقت؛ لا ينبغى فى نهاية الأمر أن أكون ناضجاً لكى أعجب بساندرو بوتشيلى(*)، حيث تتركانى عدواً لوحتاه فينوس وربيع ؛ وإننى بُنيتُ قصة خيال علمى

(*) ساندرو بوتشيلى (١٤٤٥ ـ ١٥١٠م) : هو رسام إيطالى من عصر النهضة أنجز العديد من الصور للسيدة العذراء، وتعرضت أغلب لوحاته للمواضيع الدينية أو الميثولوجية، حيث يضفى على لوحاته مسحة من المثالية (المترجمة).

بينما كنت أتأمل عبادة الرعاة لهوجو فان دير جو[١] (ذلك الطفل يسوع مفترشاً الأرض ويبدو أن من وضعه هكذا هم أهل الفضاء، من المريخ أو فينوس) ؛ إننى عدت للنظر مدهوشاً إلى مانتينيا هذه العبادة الأخرى، العدوانية فى رأى الدين؛ إن روبنس [٢] ينهكنى ويضجرنى؛ إننى لا أنكب على البكاء أمام رمبرانت، فقط لأننى لم أستطع أن أكون أنفرد به.

تنازلتُ عن العودة إلى قصر بيتتى، حيث ظاهرة علم المسوخات المتحفية التى تغضبنى دائماً (الإسراف دائماً مغضب) لأن فيه الرسومات والتماثيل مجرد أشياء مفترضة زخرفية، متراكمة فى مشهد فخم إن لم يثر اشمئزاز الزائر فلأن الأخير يبدو مغرقاً باستمرار فى ازدحام لا شىء يوقفه. أفضّل التجول فقط عبر هذه الضفة، ولن أجتاز الجسر القديم حتى الليل، لرؤية امتداد الأرنو [٣] بين الأسوار وتذكُر أن تلك الوداعة تحولت إلى حنق منذ نصف دستة من

---

(١) هوجو فان دير جو (١٤٤٠ ـ ١٤٨٢/ ١٤٨٣م) : هو رسام فلمنكى، كان واحدًا من أهم الرسامين المبكرين فى هولندا. (المترجمة).

(٢) بيتر بول روبنس ((٧٧٥١ ـ ١٦٤٠م) : هو رسام فلمنكى (نسبة إلى مقاطعة فلاندرس فى بلجيكا) تعتبر أعماله مثالا صارخًا على المدرسة الباروكية فى فن التصوير، كانت تجمع بين أسلوب المدرسة الإيطالية وواقعية المدرسة الفلمنكية طور أسلوبه الخاص، والمتميز بالألوان المثيرة والرسومات المتوهجة، كانت له قوة تعبيرية ظهرت من خلال المواضيع المختلفة التى عالجها (الحسية، والحركية) أظهر فنه تأثرًا واضحًا بالحركة الإصلاحية التى شملت العقيدة الكاثوليكية. (المترجمة).

(٣) الأرنو: هو نهر فى منطقة توسكانى فى إيطاليا. وهو من أهم أنهار وسط إيطاليا بعد نهر التيبر. (المترجمة).

السنين: طفح وخرج مثل موجة مدويّة، تقتحم الشوارع، البيوت، الكنائس، دمرت، دنست، اقتلعت، جعلت فلورنسا جاثية، كأن هناك يبدأ فناء العالم.

ستكون لدىّ أفضل فكرة عامة عن الكارثة عندما أذهب لزيارة تجديد معرض فلورنسا: هناك سيكون «الرسم البيانى» للكارثة، هناك سأرى الصور الفوتوغرافية التى تُظهر اللوحات المنزوعة، التماثيل من الخشب المتشرب بالماء والوحل الملوث بالشحم، داخل كنيسة سانتا كروز مثل كهف حيث تتحطم كل الرياح والبحار. سأرى حزيناً ما تبقى من الصليب لتشيمابو[1] ، لكننى سأرى فى النهاية أمام عينىّ ماريا ماجدالينا لدوناتيلو ، بعد محاولات كثيرة قمت بها وأخفقتُ، متحررة الآن من طبقة الجبس والقذارة التى قد غطتها.

سأتأمل مرة أخرى جداريات فرا أنجيليكو فى سان ماركو، كنيسة سانتا ماريا نوفيلا ومصلى الإسبانية، مع جداريات جميلة جداً لأندريا بونايوتو[2]، سأتسكع داخل الدومو، متغذياً قبل الآن

---

(١) تشيمابو (١٢٤٠ ـ ١٣٠٢م): هو رسام إيطالى وفنان فسيفساء من فلورنسا. يُنظر إليه عادة باعتباره آخر رسام عظيم فى التقاليد البيزنطية. وقد كان تشيمابو رائدًا فى التحرك نحو الطبيعة. (المترجمة).

(٢) أندريا بونايوتو: عُرف بأندريا بونايوتى وأندريا فلورنسا. كان الرسام الإيطالى الذى يعمل فى فلورنسا من عام ١٣٤٣ إلى ١٣٧٧. ومن أهم أعماله جدارية القاعة الرئيسية فى كنيسة سانتا ديلا نوفيلا، والتى تم تغيير اسمها إلى مصلى الإسبانية (المترجمة).

بالذكريات لبعد الرحيل، سأبحث عن لوحات دوناتيلو فى متحف بارجيلو كمَنْ يمد فمه نحو كأس من الماء المثلج، سأكتشف (أبداً قبل أن أكون هناك) المتحف الأثرى، وعائداً لرؤية مصلى آل ميديشى(*)، سيثار إعجابى أمام مايكل أنجلو فى مكتبة لورينزيانا، حيث الفن المعمارى بلغ قمة الإتقان، فلا يمكن تجاوزه أبداً.

سوف أسير. الليل يحل. أنظر إلى المنظر الطبيعى لتوسكانا، هذا الحقل الذى لا يمكن أن يوصف فى كلمات، لأن الكتابة لن تنفع «التلال»، اللون الأزرق والأخضر، السياج، أشجار السرو، السكينة، الآفاق المنتشرة .لكن يستحق العناء النظر إلى شريط المنظر الطبيعى هذا الذى يبدو فى عمق بوتشيلى سيدة الروعة: هذه هى توسكانا.

الآن سيينا، الحبيبة الغالية ، المدينة التى يسُر بها قلبى حقيقة. أرض الناس اللطفاء، المكان الذى سيشرب فيه الجميع من لبن الطيبة الإنسانية، أضعكِ قبل فلورنسا فى كل شىء وعلى الدوام. التلال الثلاثة التى بُنيت فوقها جعلت منها مدينة بلا شارعان متساويان، كلها مقاومة لقهر أية هندسة. وهذا اللون البديع لسيينا، الذى هو لون الجسد المصقول بدفء الشمس، وهو أيضاً لون وجه رغيف من القمح ـ هذا اللون البديع، الذى يمضى من حجارة الشوارع إلى

(*) آل ميديشى: أحد أشهر عائلات فلورنسا، والتى لعبت الدور الأهم فى تاريخها اقتصاديًا وسياسيًا وثقافيًا بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر. (المترجمة).

الأسطح، يخفف ضوء الشمس ويخمد فى وجوهنا هذه الهموم والمخاوف. لا شىء يمكن أن يكون أكثر جمالاً من هذه المدينة.

وبما أن رحلتى هذه هى أيضاً (وقبل كل شىء) رحلة متاحف وأحجار مشهورة (أبداً لن أميز بين الإنسان وأعمال الإنسان)، أنظر إلى الدومو، المشيّد حيث كان فى عهود سابقة معبدًا مكرسًا لمنيرفا[١]. من سيُبدع أولاً هذا الانسجام من الحجر الوردى والحجر الأخضر الداكن الذى يغطى كل الكاتدرائية بشرائط أفقية، تجبر العين على مطالعة المعمار؟ من تجرأ على اختيار الأحجار الملونة هكذا، على استعمالها كلوحة ألوان رسام؟

فى الداخل، البلاط يشبه كتاباً عملاقاً مُصوراً. كانت تسع وأربعون لوحة مصنوعة من أحجار مرصعة أو محفورة، مخريشة أو مصقولة، مرسومة بدقة بالغة، تجعل الزائرين ينسون قليلاً ما يحملونه فوق رءوسهم. يُتجول داخل فن فى الوقت نفسه قوى ورقيق، يُمكن أن يكون تعريفاً محدداً لروح سيينا.

شاهدتُ من جديد، فى متحف دل أوبرا دل دومو، لوحة مايستا لدوتشيو دى بونينسيجنا[٢]،

(١) منيرفا: إلهة الحكمة والفنون والحرب وفقاً للأساطير الرومانية. (المترجمة).

(٢) لدوتشيو دى بونينسيجنا (١٢٦٠/١٢٥٥ ـ ١٣٨١/ ١٣١٩م): كان أكثر الفنانين تأثيرًا فى سيينا فى وقته، كما يعد الأكثر تأثيرًا فى تشكيل النمط القوطى العالمى. (المترجمة).

ومشاهد من آلام المسيح ، جاهزة، مضاءة ومُراقبة بحب يحرك المشاعر، لا يمكن الدخول فى قاعة المتحف هذه دون خفض الصوت حد البكم، كأن هناك، حيّة ومتبثة، عرافة دلفى[1].

أمضى من هنا إلى بيناكوتيكا. ينتظرنى الرسم السيينى منذ القرن الثانى عشر إلى القرن السادس عشر، أفضل ما أنتجت هذه المدرسة فى خمسمائة عام. لوحات كثيرة لجيدو دى سيينا،[2] قاعة مخصصة لدوتشيو دى بونينسينيا وتلاميذه، ولوحات للأخوين لورنزيتى (بييترو وأمبروجيو)[3]، ساسيتا[4]، ولوحات أكثر لا نهاية لها. فى تلك اللوحتين لأمبرجيو لورنزيتى، بالنسبة لى «الأكثر جمالاً فى العالم» منظرين طبيعيين رائعين، مرسومين فى زمن كان لا يزال بعيداً جداً عن تعاطى المنظر الطبيعى لدافع خاص بالرسم، هما تصوير لشىء يمكن أن يكون داخل حلم فقط: قلعة، مدينة، مركب راسى يشبه ورقة

---

(١) دلفى: هو موقع أثرى تم تعريفه من مواقع التراث العالمى، وبلدة حديثة فى اليونان. فى العصور القديمة كان موقع دلفى، داخل معبد مخصص للإله ابوللو. وقد كان تبجيله فى جميع أنحاء العالم اليونانى كمركز الكون. (م).

(٢) جيدو دى سيينا: المعروف أيضًا بجيدو دى جوازيانو: هو رسام إيطالى كان يمثل النمط البيزنطى وخالق مدرسة سيينا النشطة فى القرن الثالث عشر (المترجمة).

(٣) الأخوان لورنزيتى: بيترو لونزيتى (١٢٨٠ ـ ١٣٤٨)، أمبروجيو لورنزيتى (١٢٩٠ ـ ١٣٤٨): رسامان إيطاليان. (المترجمة).

(٤) ساسيتا: هى بلدية فى مقاطعة ليفورنو فى منطقة توسكانا. (المترجمة).

شجرة زيتون، أشجار قليلة متفرقة، ألوان رماد، أزرق وأخضر بارد، وبخاصة هذه، الإضاءة التى هى إضاءة عينىّ الفنان، المذهولة أمام عمله.

أدخل باراً لأتناول القهوة. يهتم بى الجرسون بصوت وابتسامة سيينا. أشعر بنفسى خارج العالم. أنزلت للكامبو، ميدان مائل ومنحنى كالصَدفة التى لا يريد البناءون صقلها والتى ظلت هكذا، من أجل أن تكون تحفة. وقفت فى وسطه إذ إننى فى حضنه أتأمل المبانى القديمة لسيينا، بيوتاً عريقة فى القدم حيث قد يروق لى إمكانية العيش يوماً، وحيث لدىّ نافذة تخصنى، ترجع نحو الأسطح طينية اللون، نحو الإطارات الخضراء للنوافذ، محاولاً فهم من أين يأتى هذا السر الذى تهمهم به سيينا، والذى سوف أظل أستمع له؛ مع أننى لا أفهمه، حتى نهاية حياتى.

ـ ٢٢ ـ

كل شىء سيرة، على ما أعتقد. كل شىء سيرة ذاتية، أعتقد ذلك بعقيدة أكبر، وأنا أبحث عنها (عن السيرة الذاتية؟ عن العقيدة؟). إنها تدخل فى كل شىء (ما هى؟) مثل صفيحة رقيقة جداً محشورة فى شق باب وتجعل المزلاج ينفك، تاركة البيت مفتوحاً على مصراعيه. فقط تعقيدات اللغات المتكاثرة التى بها تُكتب وتظهر هذه السيرة الذاتية، تسمح، بشكل محتمل، أن نتمكن من التجول بين أشباهنا المختلفين فى احتراس نسبى، فى خفية كافية. ورغم كل شىء، يبدو لى واضحاً أن فصلى الأخير هذا لا يكتب أية سيرة. بين فلورنسا وسيينا ليستْ هناك مساحة لصفيحة كاشفة. كل شىء بقى فى مستوى الظل الذى تعرضه الأعمال الفنية، أحياناً فى فظاظة مجردة للفرشاة أو خشونة ملليمترية للحجر المزخرف ومن المؤكد أننى مشغول أكثر من اللازم بالتقاط الذبذبات

التى تهرب منى فى كل لحظة، لذلك، بسبب هذا القلق، وليس هذا الهروب، لم يبق شىء داخلى، أو لم يبق تقريباً. إلا إذا، وهذا الافتراض يُهدينى، كنتُ مكشوفاً فى النهاية عبر وسائل تقليدية للسيرة الذاتية، مُخفياً فيها أقل من العادة، مع أننى بطريقة ما ضائع فى الرهان الأول، الذى كان رهاناً عن التحدث عنى دون أن أبدو.

نمتُ بشكل سيئ. وأنا وحيد. منذ أكثر من ثمانية أيام لم أسمع جرس التليفون. صرفتُ الخادمة، لفترة صغيرة ، قلت لها. الآن لدى القليل من العمل، وأنا بنفسى أرتب البيت قدر استطاعتى. أديلايّدا سمعت ما قلته لها. لم يتحرك لها ولا عضلة فى وجهها، لكن قدمها اليمنى التوت قليلاً، صارت كالشملة، متألمة، مليئة بالحزن. خرجت دون كلمة، أو قائلة فقط «عندما نريد» .عندما أريد أنا؟ عندما تريد هى؟ كيف سيُقال هذا مرسوماً؟ لا أعرف، لكن الاختلاف سيكون بالتأكيد (أقولها للمرة الثانية) اختلاف لدرجتين مختلفتين من اللون نفسه. الرسم ليس به غموض من هذا (أقل غموضاً أن أقول "هذا الغموض")، لكن به غموضاً آخر دفعنى للكتابة ، وصعوبات أيضاً: يغيب، لتظل عدالة هذا العالم مبرهناً عليها نهائياً، أن غموض الكتابة، وفى ذات الوقت صعوباتها، تجبرنى على الرسم. أو شىء شبيه. ابتكرت من قبل السنتى ـ ثانية، الذى لا أعرف كيف أطبقه. ينقصنى الآن اكتشاف كتابة الرسم، هذا

الإسبرانتو(*) الجديد والعالمى الناطق الذى قد يحولنا جميعاً إلى كُتاب رسامين، وحينها قد نكون ممارسين جديرين بهذا الفن السحرى المستحسن. أبحث أثناء الحلم عن تشابهات: فنون سحرية، عيون سحرية، كلمات سحرية، شخصيات سحرية، أشياء أخرى سحرية ؟نعم.

أنا على يقين جداً من هذا، لدرجة أننى لا ينبغى علىّ كتابته. لكن كما قررت اختيار أغلب ذلك الذى يتيح لى، بلغة دارجة، التخلص من كلمة أغلب، أذكر هنا وأقسم إن غياب أدلينا ليس سبب أرقى. مشكلتى ليست فى الغياب، بل فى نوع من الحضور. راقداً وفمى إلى أعلى، فى غرفة المرسم هذه التى تصنع الملذات (أشير إلى الغرفة، متحدثاً بشكل مادى، لا لأمور الجنس تلك، التى من المعتاد القيام بها فى الغرف) لبعض النساء ذوات الذوق الجيد (وهو ما لا يعنى أنهن جميعاً نمنّ هنا)، أبحث داخلى، بصبر حشرة تستعمل المشابك وقرون الاستشعار لتقصى

(*) لغة الإسبرانتو: اخترعها لودفيج أليعازر زامنهوف.. وهو طبيب عيون روسى.. كمشروع لغة اتصال دولية فى عام ١٨٨٧. والإسبرانتو ليست لغة رسمية " في أية دولة، لكنها تُدرس في بعض الدول. وهي لغة عملية لدى بعض المؤسسات الدولية مثل مؤسسة اللاوطنية الدولية، لكن الأغلبية من المؤسسات مؤسسات مخصصة لمتحدثين اللغة، وأشهرها المنظمة العالمية للإسبرانتو، التي لها علاقات استشارية مع الأمم المتحدة واليونسكو. وتحبذ ديانة الأوموتو استخدام الإسبرانتو بين ممارسيها. وكذلك البهائية. وترتب الإسبرانتو بالأبجدية اللاتينية. (المترجمة).

العقبات التى تحول بينها وبين الطعام: خبز نظيف، روث، يرقة مشلولة، دم نابض تحت الجلد، أحاول وأريد تعريف هذا التوتر الذى بداخلى، أو الموجود فى أحد أركان غرفتى، أو متجولاً حولى كلما تنقلتُ.

هذا التوتر الذى يشبه ظهر متحرك ومحنى، مموج، ربما لثعبان، وهو أول تشبيه خطر ببالى، أو شريط جوى قريب لإعصار استوائى، ولذلك أقول، كثيف.

سأتكلم عن الهواجس مرة أخرى إذا أردت. لكن بما أننى مَنْ يكتب وفى الوقت نفسه يشعر، أقرر أننى لا أريد، مع المقدرة المزدوجة التى تمنحنى إياها الجودة المزدوجة للمتأمل والمتأمل فيه. لكن ـ بلا شك ـ شىء ما يحدث. هزة أرضية؟ حريق؟ امرأة أخرى سوف تأتى؟ أو سيكون هذا فقط، وأميل إلى هذا، ما أكتبه، هذه الصفحات الكثيرة التى تزن ثقلاً، والتى من سطر إلى سطر تخط ملامح، وروابط، وتيارات – وكل هذا يرمى بين طرفه وأى موضع فى جسدى، والد/والدة لهذا الخطاب الطويل؟ أكرر: امرأة أخرى؟ لا أعتقد. فى عمرى هذا من الممكن العثور على نساء أخريات، لكننى لا أبحث عنهن فى هذه اللحظة. وليس بسبب الاشمئزاز من الحب. ولا بسبب الحب، ولا بسبب الاشمئزاز. إذا أردت، ولا أريد، تمثيل كوميديا عاطفية صغيرة، فأين المتفرجون؟ أين مَنْ يصفق؟ الأصدقاء، مائة وعشر، أو ربما أكثر، بعيدون. وهنا، فى غرفتى هذه، ما من أحد. ولو أنه

من المؤكد بسبب شىء قرأته أن أبطال الروايات معتادون على التخفيف عن آلامهم باكين فوق صورة الحبيبة، فلن تكون هذه حالتى، مع أنه يوجد هنا صورة لها. أنا، من ناحية أخرى، ممتن - كما شرحت من قبل فى هذه الصفحات ـ للصفحات التى سأقول عنها، عندما تتاح لى الحالة والفرصة، إنها ليست برواية.

مع ذلك، شىء ما يقترب. أعتقد أن الأوقات المحددة تُعلَن بأبواق نحن البشر لا نسمعها، لأن أعلى ذبذبة للصوت لا يمكن التقاطها بأعضائنا البدائية للسمع. أعتقد أيضاً أن الكلاب تسمع هذه الأبواق، وأننا ـ نحن البشر ـ يجب أن نكون منتبهين لها، لأن هذه الحيوانات عندما تعوى، ولا تقوم بذلك فقط عند اكتمال القمر، يكون صوت الأبواق هو ما يضعها فى وقت عصيب. تعوى حينئذٍ الكلاب، وتقوم بذلك بشكل رئيسى بسبب خيبة الأمل من عجزها عن التحدث لنا عما تكون هذه الأشياء التى تتكهن بها. من ثم تمر هى دائماً مهملة من قِبَلنا تقريباً، لأننا لا نكون حيث كان محدداً وجودنا أو لأننا كنا ننام عندما كان يتوجب علينا السهر. أكثر ما يصلنا (أتكلم دون قلق ـ على سبيل المثال ـ عما صار لخادمتى أديلايّدا) هو هذا التوتر، هذا الظهر المشدود للحيّة، هذا الاستحثاث المرن للرياح، هبات الريح الخفيفة.

المسافة الآن كبيرة جداً. حياة الناس أكثر بكثير من هذه الخمسين عاماً تقريباً التى عشتها، أو الأعوام

القادمة بعد ذلك والتى هى دوماً أقل مما فات، مهما كان رقم العد. لا أناقض نفسى. فعدد السنين، أياً كان الكم الذى يحفظه المستقبل لكل فرد منا، ليس أكبر من التاريخ المسبق اللا متناهى الذى هو تاريخنا. لا أتحدث عن التاريخ الجماعى، بل عن هذا الآخر، البسيط والفردى. يكفى قول إن اليوم يتضمن ستة وثمانين ألف وأربعمائة لحظة، والشهر تقريباً مليونين وستمائة ألف، وأنهم لم يُرموا علينا فجأة، بل واحدة بواحدة، من أجل ألا يُفقد شىء ويُستفاد بها جميعها (لافوازييه(*).. الذى عاش واحدًا وخمسين عاماً، وأكثر ليس لأنهم أعدموه بالمقصلة).

سأظل نائماً، لن يتأخر، النعاس لا يمكن أن يتأخر كثيراً. عبر باب الغرفة الموارب أرى أن النافذة التى تطل على الشارع، فى المرسم، ليست سوداء: بدأت الساعات الرمادية والتدهور الخفى الذى سيُخرج كل شىء من الظلام التام نحو ضوء النهار الصافى. لكن لذلك لا يزال الوقت مبكراً. جزء منى نائم الآن، بينما الآخر يكتب. لذلك أمامى منبسط كخريطة العالم، كل التاريخ السابق الخاص بى، بحيث إن قُربه سيكفينى لنسخ الأسماء، الوقائع، النابضة

(*) لافوازييه (١٧٤٣ ـ ١٧٩٤م) : هو أنطوان لوران دو لافوازييه، هو أحد النبلاء الفرنسيين ذو صيت فى تاريخ الكيمياء والتمويل والأحياء والاقتصاد. أول من صاغ قانون حفظ المادة وتعرف على الأكسجين وقام بتسميته (فى عام ١٧٧٨م)، وساعد فى تشكيل نظام التسمية الكيميائى، وعادة يشار إلى لافوازييه بأنه أحد آباء الكيمياء الحديثة. (المترجمة).

بالحياة، المتدفقة، الغزيرة. هكذا يمكن رؤية كيف كان النائم المتوافق، أو المتوافق النائم، الشىء نفسه، فاليوم نائم فقط، بينما على الملاءات المجعدة (لا يُنسى أنه صرف الخادمة) تعد الأصابع المغيبة السنوات الكثيرة، حيث على خريطة العالم تأخرت هذه السفرة. والآخر من نوع قديم، حينما كانت حياة الآباء تتحسن ومن قبل لا يُتحدث أكثر عن الغرف المؤجرة من الباطن. ماتت العجائز مدمنات الكحول وتحول التبرز ليكون فى خلاء دورات المياه، دون أى جمال، ذلك الجمال الموكبى المثير للمشاعر من النوع القديم، وحيث كان هذا الفعل يعود إلى الأرض التى كان العائش فيها قد خرج منها، بينما لم يكن قد انصرف عنها من نفسه. Hosanna (*)مختلفة الطرق ومتعددة جداً روايات الإنتاج مثل روايات التبرز. فى الحلم تمر سيدة عملاقة، طويلة القامة، غامضة، كريمة، وناقلة المبولة تحت فوطة مطرزة، بينما حول رأسها ترفرف الملائكة.. زغرودة.

الآباء، أحياناً، مجانين. لا يعرفون شيئاً، لا أحد يمكن أن يكون أكثر جهلاً منهم، ويؤدون إيماءات لا أحد يفهمها ، ويقولون كلمات ما من قاموس يسجّلها. وكما أنهم لا ينقلون، الأفضل قول إن الأم لا تنقل عبر ممرات العالم قربان البراز، يقرر كلاهما، فى ساعة

(*) Hosanna كلمة تعنى فى اللغة العبرية.. الحفظ الآن- (مزمور ١١٨) بمعنى آخر هى صيحة تعنى طلب الخلاص، وهى تستخدم أيضاً فى الديانة المسيحية كصيحة ثناء رددها الحشد عندما دخل يسوع القدس. (المترجمة).

نوبة عقلية، وديعة، خفية، مبتسمة حتى، بدون طبيب ولا سترات مجانين، أن يدرس الابن الفنون الجميلة لأن لديه مهارات الرسم والجيران سوف يصيرون بذيئين من الحسد (سبيان ممتازان). «بذيئين من الحسد» ما قالته الأم. والوالد، مع أنه مُظهر الاستهانة بأمور النساء هذه، وافق، محركاً رأسه بشكل أبوى. ياله من حلم كئيب. كئيب جداً بحيث إنه من المباح عدم إضافة علامة تعجب: مثلما نقولها كثيراً. بينما نحن نائمون، كتبتُ، يحتجب العالم الصامت للتماثيل والرسومات فى القاعات والميادين. ومن الخير أن يكون ذلك.

وإن لم يكن كذلك، فماذا عنا؟ هذه القرية هى مَنْ تساند العالم، متغيرة فى الحلم لإمكانية استرجاع التاريخ السابق، هذه الأوراق الغامضة، على سبيل المثال، ليست خريطة العالم، بل تلك الأوراق التى أراها حالماً، مكتوبة بالفعل، وحالماً أقرؤها، باذلاً جهداً فى سبيل التنبه، قارئاً إياها لأننى أعرف أن ذلك لن يُكتب مطلقاً من قِبَل أحد، ولا من قِبَلى. فى أى بلد آخر من عالم آخر تُكتب اللغة البرتغالية؟ أى غابات أعطتْ هذه الأوراق، أو أية هلاهيل، أو أية أقمشة مطرزة؟ جزء منى ينام، والآخر يكتب، لكن الجزء الذى ينام فقط يستطيع قراءة المكتوب فى الأوراق، فقط فى الحلم توجد هذه الريح الخفيفة للغاية التى تجعلها تُمرر واحدة واحدة بمقدار الزمن الذى تتطلبه القراءة. لن يتأخر النهار فى المجىء.

صعود التل هو أيضاً هبوطه، أو سقوط مدوى عندما تستقر القدم على الحَجر الأخير والنظرة تتلقى بميل المنظر الطبيعى المختبئ. يُقال من جديد إنه المتزوج النائم، حتى لا يُقال، بعد أن قيل من قبل، إنه نسىَ سريعاً، لا لأنه مهم. هى مسألة صعود التل مرة أخرى، الاعتماد مجدداً على أصابع غير واعية تمسك بملاءة مجعدة خلال سنين الرحلة، ووضع القدم على الحَجر الأخير، عند الوصول لأعلى نقطة، وبدء النزول من الجانب الآخر. هل ستكون المناظر الطبيعية حيوات صالحة للرسم؟ من رسم وجوهاً فقط، وسيئة جداً، ومفتقرة لكل شىء، هل سيمكنه تعلم شىء من لورنزيتى (أمبروجيو)؟ فى الحلم، نعم، لكن فيه فقط، كما يمكن فيه قراءة الأوراق العجيبة، فمن يعرف لو أن الإنجيل السادس والحقيقى، من يعرف لو أن المخطوطات الضائعة لأفلاطون أو أى شىء ينقص من الألياذة، من يعرف لو أن ما كتبه هؤلاء الذين سبقوا زمنهم ، قد ماتوا؟ هذا المنظر الطبيعى، رغم ذلك، خارج وداخل الحلم، هو نفسه حلم وحالم، حلم ومحلوم به، لوحة لوجهين يرفض سُمك اللوح.

أدمدم فى الحلم وأسجل الدمدمة. لا أفك رموزها، أسجلها. أبحث وأجد إشارات صوتية أضعها فى الورقة. تُكتب هكذا اللغة، التى لا أحد يعرف قراءتها وأقل كثيراً يفهمها. التاريخ السابق طويل، طويل، من هنا يسير الرجال والنساء داخلين وخارجين

من الكهوف وهو بالتحديد ما يصنع التاريخ الذى يُحكى لهم (يُسرد لهم، يُروى لهم). الآن الأصابع غير واعية تسند الحلم. الأرقام حروف. إنه التاريخ.

- ٢٣ -

جاء كارمو لرؤيتى. ومع ذلك، وقبل أن أكتب عن الزيارة والحوار، حيث سأقول عنى القليل، والكثير عنه، يبدو لى من المناسب العودة إلى هذه الصفحات الأخيرة، المتقنة جداً بالنسبة إلى ذوقى والتى فيها تركت نفسى منسجماً لا أعرف لأى هاجس خاص بالبراعة الفنية المجنونة، معارضاً للقاعدة الصارمة التى كانت تفرض علىّ سرد ما يحدث، لا شىء آخر. ربما فى الخلف، فى الصفحات المكتوبة من قبل، متناقضات أخرى لتلك القاعدة، لكنها الحد الأدنى، ونتيجة لمهارة الكاتب القليلة أكثر من فعلها عن عمد. أن تكون أيضاً هذه الأخيرة عمداً ليس بالأمر الذى أجرؤ على القسم عليه، لكن من الواضح أنه بداية من اللحظة المؤدية إلى الحكاية أستسلم إلى الافتتان بلا شك بالهرج اللفظى، عازفاً على كمانى وحيد الوتر ومعتاضاً بالإيماءات عن غياب أصوات أخرى وعن التخلص من احتمالها. أعرف، مع ذلك، على الرغم

من نقدى لذاتى، أنه ليس عثوراً سيئاً «جزء منى ينام بالفعل، بينما الآخر يكتب»: إنه فقط قفزة صغيرة غير مجازفة ومميتة للأسلوب، لكننى مسرور لأننى قفزتها بشكل جيد.

المهارة لها مزاياها: المهارة هى ما أتاحت لى تصنع الحلم، رؤيته، معايشة الموقف وحضور كل هذا، متذكراً فى الوقت نفسه أشياءً ماضية، بهيئة متظاهر بالنوم، حيث يتحدث لأجل أن يسمعوه وحاسباً تأثير ما يقوله. اليوم أرى أنه كان لجوءًا لتحررى من تفسيرين ينبغى أن يكونا بطريقة أخرى طويلين: عن كيفية خروج والدىّ من الغرف المؤجرة من الباطن، ونوعاً ما نجحا وجعلانى أدخل مدرسة الفنون الجميلة، وعن كيفية تنفيذ حفل زواجى، لماذا ومن أجل ماذا، وأيضاً عن كيفية فسخه. ستكون ، بكل وضوح، حكاياتى. لكن، هل هى ضرورية؟ لا الفنون الجميلة حولتنى إلى رسام، ولا الزواج والأبوة (كان ينقصنى هذا) جعلانى مختلفاً. الأفعال الأهم ليست هى المرئية من الخارج، بل من الداخل، العصفور الميت، الصفعة، وأشياء أخرى، أيضاً من الخارج، لكن كلها مارة للجانب الداخلى. فإذا كانت مهارة، فأنا قادر على تبريرها وتشريعها عند الإصرار عليها، إن لم يكن من أجل الحقيقة، فمن أجل الصدق. يجب علىّ أن أقول، رغم ذلك، لبعض الوضوح هنا، إن الصفحات الأخيرة كُتبت وأنا متيقظ بشكل جيد، إن ما يوصف فيها من حلم ليس حلماً وحيداً فى ليلة وحيدة، بل قطعاً

متناثرة من أحلام مكررة، بعضها متكرر بشكل ثابت، ولأجل التأثير والتناسب الآن جاءت مرتبة فى فوضى منظمة. أعرف عن الرسم ما يكفى، والآن أيضاً ما يكفى عن الخط، لأفهم وأحاول ممارسة الأشياء القليلة التى تتطلب كثيراً من الترتيب مثل تعبير فوضى. أتكلم عن تعبير، وليس عن شرح بسيط.

جاء كارمو لرؤيتى. حضر بعد العشاء، وفاجأنى عند إخبارى أنه سيأتى، فقد كنت قليل التعود على جرس الهاتف. ومن نبرة صوته لاحظت وجود حكاية. تأكدت بعد ذلك. من الصعب أن يكون الشخص صديقاً لأحد. أقصد: من الصعب، بشكل خاص، معرفة لأى مدى يصبح الشخص صديقاً لأحد. بهذه الطريقة العادية وبدون مشكلات عادة ما تكون مادة الصداقات، لم أكن أعتقد أننى كنت صديقاً لكارمو. فى النهاية، تتقابل الناس أحياناً، تتكلم، تقع أو لا تقع فى الثقة فى الآخر، فى صداقات حميمة مع أنها قليلة، ثم يجدون أنهم أصدقاء، ويذهلون من أنهم لم يكونوا أصدقاء من قبل أو منذ الأزل، ولا يذهلون من أنهم سيظلون أصدقاء حتى نهاية أيامهم. بهذه الطريقة الشائعة كنت أنا صديقاً لكارمو: أنظر لبساطة الأمور. ولكن أكثر صداقةً الآن، لا أؤكد ذلك، لكننى أؤكد وجود اختلاف نوعى (تبدو الكلمة مناسبة) فى هذه الكينونة المساوية؛ ولو لم تستمر طويلاً، حتى ولو وجدتْ فقط لتكف عن وجودها.

جاء كارمو إلى بيتى منهكاً. جلس منهكاً. تكلم منهكاً. كان لا يمكنه تجنب ذلك: لقد هجرته ساندرا. فى اللحظة الأولى، معتقداً أن هذا سوف يواسيه، فتحتُ فمى لأقول له إن الأمور هنا أيضاً كانت قد انتهت. لكننى صمتُ، عندما انتبهتُ أن كارمو لن يتحمل التناقض بين هدوئى والكارثة التى يشعر بها. أو، وهو الأسوأ بالنسبة إلىّ، يجب علىّ التمثيل لأجارى نبرة صوته: ستكون ليلة رائعة لذكرين ناضجين، أحدهما قد تخطى الصبر قليلاً (وهو كارمو فى الحقيقة) متباكياً على خلفية موسيقى لالاندى (De Profundis) ولاعناً كل بنات حواء وحالفاً بأنها المرة الأخيرة. أفهمته فقط أن علاقتى بأدلينا صارتْ فى نهاياتها، وهو ما أفاد كارمو، على الأقل، ليتذوق مسبقاً قرب انفصالنا، وفى هذا سلوى له. لن نتمنى فى ضعفنا الشر للناس. لا أحد يشعر جداً بنعمة الصحة مثلما يكون بجوار مريض، ولا أحد يشعر بقوته مثلما يكون مع ضعيف، ولا أحد يشعر جداً بذكائه مثلما يتكلم مع متخلف عقلى. (وهكذا عبارة من هنا وعبارة من هناك). ابتداءً من هذه اللحظة هدأ كارمو كثيراً.

لكن فى البداية كان الأمر سيئاً. بمجرد أن فتحت له الباب وسقط بين ذراعىّ، متأثراً، تسقطت منه الدموع تقريباً. سحبته إلى الأريكة، أعطيته كأساً، قلت: «حسناً، هيا، ماذا حدث؟». داكناً بسبب الشمس، كان كارمو يبدو مقنّعاً. لم يكن مطلقاً رجل مهرجانات

صيفية، أبداً لم يكن من أجل «فراذ ساقيك» التى هى حياة الشواطئ. فكرتُ أن ساندرا هى من جرجرته إلى الشاطئ غالباً، فعاد محمصاً، وهى من فعلتْ ذلك إلى النادى الليلى، وإلى السرير، وكارمو منهك، يطلب الرحمة لقلبه ولعضوه. فكرتُ فى ذل، وأصبتُ: «ها أنا أمامك يا صديقى، ممزق» .هكذا كان كارمو. «أنا وساندرا أنهينا» .آه يا صديقى، بماذا تنفع هذه الغطرسة، تقدم نفسك عليها، تقول نحن أنهينا، عندما تكون الحقيقة هى أنهم أنهوك، ربما لفترة قليلة، ربما لفترة أطول، وربما للأبد. فكرتُ فى هذا بينما كان كارمو يقول لى بكلماته، كيف استولى على ساندرا، على اهتمامها (اهتمام؟ يا لها من عاطفة، عاطفة متجولة). كم كان كارمو يشعر براحة وهو يبعث من الموت أمجاده، مآثره الإيروتيكية التى لم يفصلها لكنه كان يلمّح إليها، متوسلاً إلىّ بعينيه كى أصدقه، كى لا أشكك فيما يقوله، كى أبتسم بسخرية أو، ما هو أسوأ، باستهزاء. أبداً لن أفعل هذا. أى امرئ لديه شىء من خبرة الحياة يعرف أن منتصف العمر (والشيخوخة بأحقية أكبر، بالطبع) تعوِض بكثرة الفن تعطيل القوة. فلماذا يكون كارمو استثناء؟ يكفى رؤية الجنون الذى تُظهره الفتيات (فى الظل مثلما فى الشمس) حتى بطريقة سافرة نحو الرجال الناضجين الذين كان من الممكن أن يكونوا أعمامهم وآباءهم. «لا يدهشنى ذلك» قلت أنا بوقار، «أنت ترى حالة شابلن. أوونا أونيل كانت أصغر منه بكومة من

السنين، وكانت قصة حب. وأنجبا تسعة أبناء» .ارتاب كارمو فى الأمر أو بدا أنه مرتاب، لكن جعله ذلك على ما يرام. قذف التصريح الكبير: «من المستحيل أن يكونا أكثر سعادة مما كنا نحن عليه» شرب نصف الويسكى كأن الكأس كان ماءً، وظل مستغرقاً فى التفكير، بكوعه على ركبته وكفه على صدغه، شفتاه مبللتان من الشراب وبضعف طبيعى فيه. «لكن - إذًا - كيف غضبتما؟» .رفع كارمو رأسه، بائساً: لم يكن غضباً، كان إنهاء علاقة. أنت لا تفهم ذلك. كل شىء انتهى. كل شىء، كل شىء، كل شىء . لم يمكن تجنب ذلك: وشرع كارمو فى البكاء. بتحفظ، تركته بمفرده وذهبت إلى المطبخ، غسلتُ يدى لأتأخر، وعدت. صديقى العجوز كان أكثر هدوءًا، كان يوقف بسبابته فى جفنه آخر افراز دمعى (مؤلم، اتفقنا). كانت الكأس فارغة. قدمتُ له الويسكى من جديد وجلستُ على الأرض، وظهرى للأريكة. كنت أرى من هناك جيداً العفيف سان أنطونيو، بمظهره الأحمق لمن ليس لديه شىء يفعله، محروماً من الهالة، من الكتاب، من الطفل. «احك لى وافتح قلبك؟ «كانت الأمور كما لا تستطيع تخيلها. كانت حالتى حسنة على الشاطئ، لم يصعب علىّ الرقص، كنت أشعر بنفسى فى كامل لياقتى. مثلما لم أكن أشعر بنفسى منذ وقت طويل». كارمو لم يكن يشعر بنفسه من قبل، وشعر بنفسه فجأة، كان تجديد الشباب حيث لم يكن يتوقعه قبل الآن. فهمتك، ياصديقى. «فهمتُ، وبعد ذلك»؟ «بعد

ذلك، ماذا تريد أن أقول لك؟ طبعاً بدأت أشعر بتعب، لكن لم يكن ذلك مهمًا. الأسوأ من ذلك حدث فى الأيام الأخيرة التى جعلتها غاضبة، وتنظر إلىّ بشكل جاف. ذات ليلة قررتْ، لتستفزنى، أو هذا ما أعتقده الآن، عدم الذهاب إلى الملهى الليلى. مكثنا فى الفندق. كانت مكدرة. هى صامتة، وأنا دون معرفة ماذا أقول. بلغتْ لحظة نهضتْ فيها فجأة ودون منحى الوقت للرد عليها، أخبرتنى أنها ستذهب لشراء تبغ وانصرفتْ. سرتُ وراءها حتى الممر، لكننى كنت بالشبشب، فى نهاية الأمر لم أرد البدء فى مناداتها هناك. كانت قادرة على إثارة فضيحة. عندما عادت كانت الثالثة فجراً، أتت مثارة تماماً. أنا طبعاً كنت مستيقظاً، لم يكن بوسعى النوم. قالت لى إنها كانت تتنزه على الشاطئ، وحدها. صدّقتها. ماذا كنت تريد أن أفعل؟ فى اليوم التالى، بمجرد أن نهضنا بدأت فى توضيب الشنط وقالت إنها ستعود إلى لشبونة، وإن بإمكانى البقاء إذا أردتُ. لم أبق، طبعاً، فماذا سأفعل أنا هناك؟ فى طريق العودة، فى العربة، حاولتُ التكلم فى شىء، أية ثرثرة، لتعطينى تفسيراً، ولا شىء. عندما تركتنى عند باب البيت، قلت لها أن تصعد ونتحدث لبرهة، لكنها لم تقبل صمت كارمو ليشرب ويتنفس، ثم لازم الصمت. «وماذا حدث بعد ذلك»؟ واصلتُ أنا. «حسن، كنت أنظر إليها وهى على الرصيف، منتظراً أن أقرر ماذا سأفعل، عندما أخرجتْ رأسها من شباك السيارة فجأة وقالت إنه من

الأفضل إنهاء كل شيء، إنه بالنسبة إليها قد انتهى بالفعل، وألا أصر. وقفتُ مرتبكاً، ثم انصرفتُ من هناك كأحمق، دون أن أعرف ماذا كان يحدث. لا أستطيع تخيل كيف دخلتُ البيت. اتصلت ببيتها عدة مرات، لكن أحداً لم يرد على الهاتف. أو كانت خارجة، أو لم تكن تريد التحدث معى. كان هذا منذ ثلاثة أيام. بالأمس استطعت العثور عليها فى البيت والتحدث معها، لكنها بدأت فى قول ألا أفكر مرة أخرى فى هذا، إنها كانت بضعة أيام لطيفة، لكن الحياة هكذا، وأن نكتفى بصداقتنا وهكذا. أنت تعرف كيف يكون ذلك. كما العادة» .الأمر كان واضحاً وكان هكذا منذ البداية: نزوة بسيطة من نزوات ساندرا، وحلم كارمو المتحقق. حكاية لبعض الوقت: الحلم المتحقق لأحدهما يستمر طوال فترة نزوة الآخر. من أى شيء كان يشكو كارمو؟ «والآن؟ ماذا تفكر فى عمله» «لا أعرف، يا فتى. لا أتحمل أكثر. سأرتكب فعلة جنونية»، «لن ترتكب شيئاً، لا تكن أبله. أنت تعرف جيداً كيف تكون ساندرا» قاطعنى كارمو غاضباً، «لا أسمح لك أن تقول شيئاً ضدها. مؤكد أنك أيضاً سعيت وراءها، ولم تنل شيئاً» «قلت لك من قبل لا تكن أبله. لم أسع وراءها مطلقاً، لم تهمنى مطلقاً، كنت فقط أريد مساعدتك» احمر وجه كارمو: «آسف. الشخص يفقد صوابه، وثم...» رج الثلج فى الكأس، أخذ جرعتين صغيرتين سريعتين وزائغاً بعينيه: تستطيع مساعدتى. تستطيع مكالمتها، كأنها فكرتك، تقول إنك قابلتنى، وجدتنى

هكذا، مكتئباً قليلاً، ففهمت شيئاً. فى النهاية، أنت تعرف. يمكن أن تكلمها الآن، وهكذا أعرف أنا... «انظر، يا كارمو، هذا لن ينفع بشيء. أعرف ساندرا وانت أيضاً تعرفها. إذا قررت هذا، يكون هذا، لا يوجد حل معها» «إنها خدمة أطلبها منك».

هكذا قال كارمو - ببساطة مرعبة - بعينين مبللتين ومسمرتين فى عينيّ، بهيئة من يغرق ويعرف ذلك. كانت هذه اللحظة عندما وجدت نفسى صديقه جداً، ونذرتُ أن أظل هكذا، فقط لأنه يستحق. نهضتُ، توجهتُ إلى التليفون الذى كان فى الغرفة، بحثت عن رقمها فى دليل التليفون وطلبتها. لاحظتُ أن كارمو كان يتتبعنى والآن يستند على الباب، بيده المسكة بالكأس، متوتراً جداً، مسكين كارمو. شعرتُ بقلبى ضاق للحظة، فى برهة تفكير، وسألتُ نفسى لماذا أشعر أنا بذلك الضيق لكارمو إلى تلك الدرجة فى حين ألا شيئاً ينبغى علىّ الشعور به. «هل أنتِ ساندرا»؟ لم يجرؤ كارمو على الاقتراب. «يا رجل. كيف حالك؟ لا تكلمنى أبداً، لكننى عرفتك على الفور من صوتك» «كيف حالك أنتِ» «تمام، وأنت؟ هل ما زالت أدلينا فى الشمال»؟ ما زالت. وإجازتك «انتهت، كما ترى» «بالأمس رأيت كارمو» «آه!» «حدثنى عن أن شيئاً حدث بينكما. كان مكتئباً جداً» «هؤلاء الرجال يعقدون كل شيء. الماضى ماض وانتهى. جيد جداً، وصلنا إلى السرير. لكن الآن انتهى. يا للثقل»! لا أريد مضايقتك. إذا كنت قد كلمتك فهو فقط لانشغالى

على كارمو ليس هو وحده المأزوم. بوسعك أيضاً أن تهتم بى. طبعاً أهتم بك، لكن الممزق هو، وليس أنت «انظر يا فتى، سينتهى الأمر بالنسبة إليه. هذا يحدث دائماً»؟ هذا طبيعى هو من طلب منك أن تتصل بى ليس بالضبط فهمت. نعم، بالضبط حسن، إلى اللقاء ذات يوم سوف تغلق فى الحال؟ الآن لدىّ رغبة فى الثرثرة نفعل هذا مرة أخرى. الآن لدىّ ما يجب أن أفعله لا تقلق، لن أخطفك. لكن ذات يوم سوف أكف عن المحاولة، يا عزيزى «تصبحين على خير، ساندرا» «حسن، يا رجل،حسن، استمر فى الرسم».

كان كارمو قد اقترب دون أن أسمعه. كان وجهه عابساً. «بدا لى أننى سمعت يا للثقل» اشعرتُ فجأة أننى متعب من كل ذلك. رجل بصحراء مصنوعة جيداً، مقفرة جيداً، خالية جيداً، والآن هذا. قمتُ بإيماءة مؤكدة ودخلت المرسم. أتى كارمو خلفى، مثل ثور (مع الاعتذار). التفتُ له: «انظر إن استطعت فهمى. أنا قلت لك من قبل. لا يوجد حل» شرب كارمو الكأس على جرعة واحدة، تاركاً السائل يسقط من جانب فمه، وتأفف بينما كان ينظفه بيده: القحبة. المساحِقة. ابتعدت عنه وقلت له: «الآن أصبحت تتصرف بطريقة بذيئة. يا ليتك تبكى، كما يفعل الفأر. هل ساندرا كانت مساحِقة من قبل وقحبة عندما ضاجعتها؟ أم أصبحت ذلك بعد مضاجعتك لها».

كان هجومى فظاً، لكنه جاء بنتيجة. جلس كارمو ببطء، أشعل سيجارة (عادة يدخن سيجارًا: أما

السجائر فهى فقط لأوقات الأزمة المستفحلة، سواء الشخصية أو المتعلقة بالنشر) ولم يتكلم أكثر عن ساندرا. تجولتُ لحظات هناك، أرتب أو أتظاهر أننى أرتب بعض عُلب الأدوية، مفكراً إذا كان يجب علىّ كتابة هذه الأشياء أم أعتبرها لم تحدث. نهض كارمو، قال إنه سيذهب إلى الداخل. عاد أكثر هدوءًا ورزانة. لاحظت أنه غسل وجهه ورتب الشعيرات القليلة التى بقيت فى رأسه. اللحظات الأسوأ كانت قد مضتْ.

«أتريد ويسكى آخر؟ اخدم نفسك» .كانت يدا كارمو ترتعشان قليلاً، لكن بضمهما معاً كان يقاوم. أخفى الرعشة بهز الثلج دون توقف. وفجأة أصبح عملياً جداً: «عن ذلك الذى تحدثنا عنه ذلك اليوم، فى المطعم، ذلك الوصف لرحلتك إلى إيطاليا، قلت لك إننى سوف أنشره لك»، «أخذتها كدعابة. لن تعتقد أن...»، «حقاً، فالوقت ليس مناسباً لأجل كتب من هذا النوع» «لا يجب عليك قوله لى. فالفكرة كانت لأدلينا» «جيد. كيف حالها؟ آسف، لم أسألك عنها قبل ذلك» «أعتقد أنها بخير. أغلب الظن أنها عادت من القرية. علاقتنا لم تعد جيدة» «حقًا؟ لكن هل هى فى حالة خطيرة» «ربما» كارمو، الملىء بالخبرة، المنفوخ قليلاً، والمهم قليلاً: «ماذا تريد؟ أنت تعرف من هن النساء» «طبعاً أعرف ذلك. أعتقد أننى أعرف» . وعن شئون القلب لم يعد للحديث. وأيضاً عن رحلة إيطاليا. تكلمنا بغموض عن السياسة، شتمنا مارسيلو، روى كارمو النكتة الأخيرة عن توماس و بعد ذلك انصرف،

أكثر هدوءاً بكثير، بعد أن صنّف ساندرا كما ينبغى وقررت انا فسخ علاقتى.

لن أرى نفسى مؤلفاً لكتاب. الآن لن تنفع ساندرا كوسيلة ضغط غير إرادية، وأكثر من أنها لا إرادية هى غير مدركة. هناك فكرة تخصنى مُتأملة جداً أن الناس هى ما تفعل: لذلك أقدر نفسى قليلاً جداً. لكن هناك ظروفًا يكون فيها الأشخاص أيضاً ما يقولونه أو ما قالوه. ليس لأنهم هكذا من قبل، بل الآن، عند القول، حيث يلتزمون بكلمتهم أكثر مما يرغبونه أمام أنفسهم وأمام الآخرين. القول أيضاً فعل، أو على الأقل مشروع عام منه. بدون ساندرا كشاهد وقاض، وأيضاً بدون أدلينا، كما أعرف أنا فقط حتى الآن، الكتاب لن يُنشر. وهو ما ليس سبباً، بكل وضوح ، كيلا أتم عملى. سوف أكتب الفصل الخامس والأخير.

ـ ٢٤ ـ

التمرين الخامس والأخير للسيرة الذاتية فى شكل حكاية رحلة.. بعنوان: الأضواء والظلال.

أن يستطيع أحد السفر إلى روما فقط لرؤية البابا فقط، فهذا شىء أصبحت أحترمه: أنا سافرتُ إلى أريتسو فقط لأرى بييرو ديلا فرانشيسكا. واليوم أُعنّف نفسى بشدة بسبب استسلامى لوقاحات الساعة التى ثبطتنى عن انعطافى لبورجو سان سيبولكرو، مسقط رأس الرسام، حيث أعمال أخرى له كانت لتجذب عينىّ. أبحث وأجد تشابهاً فى أفاريز تاريخ الصليب الحقيقى، الموجودة فى كنيسة سان فرانشيسكو، فى أريتسو، وهى تعلن واحدة من الساعات الأكثر سعادة فى كل تاريخ الرسم. مَن مِن بييرو ديلا فرانشيسكا يعرف فقط سان أجوستين بمتحف الفن القديم الخاص بنا، وبصعوبة سيكون قادراً على تصور أثرية صور الصليب الحقيقى : مع

أن جزءًا كبيراً تالف، ما يتبقى من الأفاريز ينطبق على الأسطح العمياء حيث اللون والرسم قد اختفيا وبقيا فى الذاكرة كنوتة موسيقية يُستخرج منها نفسها أصداء وتغيرات لطبقات صوت لا نهائية.

لكن أريتسو أيضاً المدينة المناسبة، كلها مضاءة وهادئة، مبنية فى محيط تل، مع الدومو فى أعلاه، حيث توجد مجموعة من أيقونات من الخزف، واحدة لأندريا، وأخرى لجيوڤانى ديلا روبيا. وبقيتُ مع رسام كان مُهمَلاً حتى الآن كلما رأيته. إنه مارجاريتون دى ماجنانو، رجل من أريتسو من القرن الثالث عشر، حيث هناك، من بين رسومات أخرى، لوحة رائعة بيزنطية سان فرانسيسكو. ما زالت أريتسو واحدة من عشقى الإيطالى الأكثر رسوخاً.

ماذا سأقول عن بيروجا التى أدخلها دائماً ممتلئاً بالآمال وأخرج منها دائماً خائب الأمل، ليس لأن المدينة أحبطتنى موضوعياً، بل لأن شرارة الحماسة المرغوبة لم تتقافز بعد بينى وبينها. ورغم كل شىء، تتمتع بهذه النافورة الكبرى فى وسط قصر القادة القديم، بتماثيله الرقيقة من القرن الثالث عشر، السليمة، وكل المعمار المحيط بها: الكاتدرائية، قصر كومونال، مع الساحة ذات الأعمدة القوية والقباب، منزل براتشو فورتيبراتشو، وهو العمل الأول الذى نُفذ فى بيروجا فى عصر النهضة. سيأتى دون شك اليوم (أحدٌ يدين لى به) الذى ستكون فيه هذه المدينة أيضاً بيتى الآخر. من قاعات المتحف، على الأقل، اتخذت

الآن ملجأً وغذاءً. ففيها عثرت ثانيةً على بييرو العظيم، مجموعة أيقونات تعرض العذراء مع الطفل والقديسين، وتتضمن فى الجزء العلوى عيد البشارة ذات المحيط المتقن، ورغم أنه نُفِذ بعد ذلك، إلا أنه لم يحدث ضرراً. وفى المنصة، أسجل مشهداً شبه ليلى: سان فرانسيسكو يتلقى الندبات، بينما راهب آخر يرفع رأسه، بتعبير تبدو فيه الدهشة والارتياب.

أذهب إلى روكا باولينا لأرتعش من البرد ولأشفق على الحارس الموجود هناك والذى مهما كلفه الأمر يريد مواصلة حواره. روكا، شارع تحت الأرض مغطى بالقباب وعلى جانبه بيوت، ومحلات لم تعد تعمل، وأفران لا تخبز، وظلال رغم كل الإنارة، تخرج منها بتنهيدة راحة. وهنا فى الخارج، فى ضوء النهار، الكورسو فنوتشى يكتظ بالفتيان والفتيات من جامعة الأجانب. هنا تُتحدث كل لغات العالم: من يعرف إن هذا المد الدولى والصاخب هو بالتحديد ما لا يتيح لى العثور على بروجا؟

هابطاً نحو الجنوب، وجدت مدينة تودى. هناك أتناول إفطارى أمام أكثر المناظر الطبيعية عجائبية فى أومبريا، حيث تبتعد كثيراً عن هذا الذى يستمتع فى أعلى نقطة فى أسيسى، التى لم تُذكر إلا قليلاً. هنا رأيت لافتة انتخابية متوجة بكلمتى الشجاعة الفاشية. شعرت كأن ظلاً سريعاً جمّد وجهى. نظرتُ حولى، وقد تحول الميدان الصغير لتودى إلى ايطاليا بأكملها: خفت عليها، وعلى نفسى: تذكرتُ نتائج

الانتخابات الأخيرة، عدد أصوات الحركة الاجتماعية الإيطالية، وهذا الاغتراب الشخصى عبر طرق ومرايا، عبر سفن المعابد وقاعات المتاحف، وشعرتُ فجأة أن كل شىء هباء، فارغ، مع الاعتذار للإهانة التى وجهتها لنفسى، ووجهتها لإيطاليا أيضاً. لكن تودى أرض تبعث السلوى.

فى هذا الوقت دخلتُ روما، العملاقة، المدينة التى شيد أبوابها ونوافذها رجال ذوو ثلاثة أمتار، المدينة التى لا تقبل أن يتجولوا فيها سيراً، المدينة التى تُنهك العضلات، العظام، والروح (أعتذر عن هذه الهرطقة) . هنا تخليتُ عن الاعتراف المخزى: لا أفهم روما. لكننى لن أتعب من زيارة متحف ڤيلا چوليا حيث تعرض، فى درس بالغ الدقة للفن والتاريخ، البقايا إتروريا الشمالية الأثرية؛ وأعود بسلاسة لمتحف لاس تيرهاس(*)مع أن النحت الرومانى غالباً ما يتركنى فى حالة هستيريا، وأحتفظ بكل أوقاتى المتاحة لمتاحف الڤاتيكان، وهى معركة هُزمت فيها مقدماً، حيث إن حياتين كاملتين لن تكفيا لقتل جوعى.

لأجل ماذا هبطت إلى مصلى سيكستينا؟ البحث عن مايكل أنجلو والعثور على مئات من الأشخاص برءوس مرفوعة، وبأعناق ملتوية وأعين لتميز فى الظل أعلى قمة فى إبداع العالم والإنسان، الخطيئة الأصلية، الطوفان، سُكر نوح ـ ربما تكون أكثر خيبات

(*) Las Termas.

الأمل مرارة التى تنال مِن من يحب الفن بعمد، من لا يستطيع دخول المصلى فى الساعات الميتة، التى ربما تكون فقط تلك الساعات التى تكون فيها الأعمال الفنية فى الفاتيكان معروضة للعامة. هكذا، محتفظاً بالذكرى المحطمة للمجموعة العملاقة (الكلمات تافهة، لكن لا توجد أخرى)، لا يبقى سوى أخذ كتاب بنقوش جيدة والعودة لرؤية السقف وحوائط العمق بهدوء مع الحياة الأخرى. مهما كان التقيّد مؤلماً.

لا أدرى، لا أعرف ماذا يمكن أن تقدم القاهرة فى موضوع المومياوات، لكننى أتجرأ على الريبة فى أن إحداها ستكون بتأثير مثل هذه: مكشوف الرأس والوجه، الغامق، النحيل، الموثق، لكن أكثر ما يضايق هو الأيدى، السوداء أيضاً، لكنها جيدة الحفظ بطريقة مدهشة، بأظافر بيضاء سليمة، شديدة الحياة.

ليس لها نهاية متاحف الفاتيكان. نسير فى عشرات القاعات الكبيرة وصالات العرض الضخمة، المدورة، شبيهة الحجرات، ودائماً بوخزة ضمير على ما تعبره، وربما للأبد، من لوحة وإفريز وتمثال، وكتاب مضىء، ربا يساعدوننا على فهم أفضل لهذا العالم والحياة التى نحياها بداخله.

هنا يوجد ـ مثلاً ـ سقراط فى نسخة رومانية، برأسه المستديرة، ورقبته القصيرة، وجبهته المحدبة، وأنفه الأفطس، وعينيه اللتين لا يستطيع فراغ المرمر إخمادهما – هنا أجمل رجل قبيح فى التاريخ، من كان يجبر الرجال الآخرين على ولادة أنفسهم من جديد،

من كان متهماً بـ «تعظيم آلهة أخرى وسعيه لإفساد الشباب» وهذا ما مات لأجله. وهاتان هما التهمتان الخالدتان ضد الإنسان. أدخل بسرعة إلى سان بدرو: هنا وجدت العظمة، الترف الساحق للكنيسة الظافرة، لكن وجدت هنا أيضاً انتصاراً لأعمال الإنسان، تاجاً لذكائه وجراءة يده. هناك، على اليمين، كان التقديس لمايكل أنجلو، والتى شوهها شخص مجنون شكّاك. لكن السُياح لا يُظهرون ألماً عظيماً، فقط انزعاجاً سريع الزوال لغياب شىء فى جولتهم.

متجولاً فيها سريعاً، تركت نابولى لدىّ انطباع بزحام هائل للسيارات، لسباق سيارات، لمجانين وديعين (أين الوفرة اللفظية للنابوليين؟) تركت لدى أيضاً ذكرى لشرم مضاء، مرئى من شرفة فندق، كموكب متوقف لشهب على طول السفح.

هى أيضاً المدينة حيث الاختصاص MSI (*) يظهر فيها فى كل مكان، على الحوائط وعلى ظهر دكك الحدائق، هى أيضاً المدينة، حيث أصحاب الدكاكين المسكونون بالنوستالجيا لـ Duce لديهم للبيع مطفآت سجائر عليها صورة بنيتو موسولينى، وهو يرتدى بذلة رسمية وإمبراطورية، بين جمل مُعبئة لصالح الفاشية. هى أيضاً المدينة حيث نبهونى مرتين أنه لا يصح ترك أى شىء داخل السيارة، «لمصلحتى».

(*) MSI : هى الحركة الاجتماعية الإيطالية، أسسها أنصار الدكتاتور بنيتو موسولينى فى عام ١٩٤٦، وهى منظمة فاشية قانونية وبرلمانية كان من أهدافها العمل النقابى، وتدخل الدولة فى التعليم والاقتصاد. (المترجمة).

لكن نابولى بها أيضاً متحفها الوطنى. ألجأ إليه لرؤية ما لم أجده فى بومبى، أو فقط مجزأ: الفسيفساء والرسومات التى عرفتها فقط؛ لأنها صور طبق الأصل بحرفية جيدة، لكن يغيب عنها ذلك البعد المحدد الذى يمنحه عدم التناسق المتعمد للفسيفساء، أو خشونة الجدار المرسوم، الذى لا يصح أن تلمسه الأيدى لكن العيون تتفحصه. وكل هذا الثراء فى النحت: بعض التماثيل اليونانية الأصلية، وهى قليلة، وتماثيل رومانية أو هيلينية لا تُحصى، وصور تكفى لتعمير حضارة أخرى، مدينة بومبى المنبعثة من الموت، ونابولى المسالمة. تهت عند خروجى من المدينة: كان أمراً لا يمكن تجنبه.

والآن أستريح فى بوليتانو، على ساحل ساليرنو الذى قلت عنه إنه «مبارك» قبل أن أعرف أن الدعاية السياحية الرسمية تسميه «الساحل الإلهى» كلانا لديه الحق: هذا السلام الإلهى والمبارك. لكن هناك تسير، إنها هى، ملينا ميركورى بقبعة من القش وثوب
شاحبة ونحيلة، بصحبة جولى داسين. ابتع
كسل الشمس وتصورت هذا الحوار بينى وبينها: إذًا، ملينا، هل تظلين حضرتك خارج اليونان؟ هل هناك سياج إلى هذا الحد ولا تستطيعين الدخول لأرضك؟ كيف تسير الأمور هناك؟ وعلى الفور الجواب: «وهناك، كيف تسير الأمور».

- ٢٥ -

إن لم يقطع كارمو، أثناء مصيبة عشقه، آمال النشر (إن كانت موجودة، إن لم تكن تشابهاً مع ما يقرره الآخرون)، ماذا كنتُ سأفعل بهذه الصفحات؟ هل كنتُ سأصنع منها كتيباً، كراسة، مفكرة، دليلاً؟ فى الواقع، هذه الصفحات التى أسميتها تمارين السيرة الذاتية، لا تساوى شيئاً دون القراءات التى حاولتُ القيام بها بعد ذلك. وكذكريات للسفر، وكبرنامج جمالى، أو سياحى فقط، فهى تحتوى على أهمية أقل من إيماءة مأخوذة من رسام الآحاد، من جملة إيضاحية، شخصية وحميمية جداً، ستجد سريعاً العداء المفاجئ والقاسى لدى مستمعين معممين. مبارك إذًا كارمو، ومباركة ساندرا التى، عند دفع كارمو خارج ملاءاتها (أو بدقة أكثر، خارج ملاءات دفع كارمو ثمن استخدامها للفندق)، دفعتنى خارج الانتظار فى كتالوجات النشر قبل حتى أن

أدخل. يقولون إن الله يكتب الحق بسطور مائلة، وأنا أقول إنها بالضبط التى يفضلها، فى المقام الأول لإظهار براعته، مهارته الإلهية الساحرية، وفى المقام الثانى، لأنه لا توجد أخرى. فكل السطور الإنسانية مائلة، كل شىء متاهة. لكن السطر المستقيم، أكثر منه تطلعاً، هو احتمال. المتاهة نفسها تحوى السطر المستقيم، المنهك، نعم، والمقطع، نعم، لكن مستمر وفى حالة انتظار. الإله الهندسى الذى جئت أتحدث عنه ربما يكون متجسداً فى ساندرا، ربما دفع اتخاذ القرار، بسئم كارمو من فخذها (ساندرا)، وهكذا شغلت الأشياء بطاعة أماكنها المعروفة. مباركة ساندرا، ساندرا مباركة، مباركة ساندرا وساندرا مباركة.

لكن هذه الصفحات موجودة، ولا يزال عملى لم ينته. أقصد التمارين، نعم، وليس ما كان يأتى من قبل. هناك أمور بدأت تتضح الآن، أرى حتى أنها تبدو لى جلية، بينما كانت من قبل فوضى وارتباكًا، كانت شكلاً آخر من المتاهة، بدون شك يمكن تحويلها إلى سطر مستقيم، غير أنها تعقّد هذا التحول بلفه والضغط عليه أو بضغط فراغات السيولة التى تصنعها. علينا أن نأخذ ما نسميه متر النجار. إنها عشرة قياسات بعشرة سنتيمترات (أم خمسة بعشرين؟)، متحد طرف مع طرف آخر غير أنها تبدو مثنية، فتكون هكذا تصميماً صائباً وقياساً خاطئاً. يجب فك ثنيته، نشره، كل ما يعطيه حجمه ليكون فى

حجمه الحقيقى. أعتقد أنه يجب فعل الشىء نفسه للإنسان، أو يقوم الإنسان بفعله لنفسه. نحن نُولد مثنيين، إنها قواعد لا تعارض، ونكون محصورين ومضغوطين. لدينا ثلاثة أمتار داخلنا وتصرفات يد شقية.

لا أعرف لو أن هذا كان فى رأسى عندما تذكرت رأس سقراط، الذى رأيته فى نابولى. كان سقراط هذا الذى يُلزم الآخرين بالولادة من داخلهم، لكن لا يكفى معرفة ذلك لتتم الولادة من تلقاء ذاتها. ولا منهجه سؤال ـ جواب ـ سؤال (كأفلاطون، سجّلهم دون اختزال ولا مسجل)، سيكفى أغلب الظن لمتاهات أنفسنا، ووضعنا المعيب فى رحم ذواتنا. مثلما لن يكفى، أو لا يكفى، البحث عن الحلول وعن الأعمال الفنية، ليست أعمالى، بل الأخرى التى تحدثت عنها، وأعمال الآخرين، التى جعلتنى أركع. هذه عاطفية، أعتقد أننى كتبتُ ذلك تقريباً وبالتالى يجب الارتياب. إذا تحدثت، مضيفاً العاطفية إلى تأثير الأسلوب، عن وخز الضمير الذى به تركتُ خلفى الكتاب المنير، النحت، الجدارية، اللوحة، تلك الأشياء تساعدنى على الأرجح على تحقيق السكينة الحقيقية (أكرر: السكينة الحقيقية)، على فهم أفضل لهذا العالم والحياة التى أعيشها فيه ـ هل أريد من الفن السكينة التى أقصاها سقراط بشكل منهجى عن الأشخاص، أم السكينة التى قد يفتحها سقراط لهم، بعد هذه السكينة الأخرى المحطمة الخاصة بالانسجام والعادة؟

(مؤكد أنها هذه، لكن هناك خطرًا فى قول بعض الأشياء: فى مرات كثيرة لا نقول سوى كلمات، وهنا يكمن الخطر الكبير عندما نتكلم عن كل شىء.) سقراط، الفن، فهم هذا العالم والحياة التى نعيشها فيه، ضم حجر على حجر، لون على لون، الكلمة المسترجعة على استرجاع الكلمة، إضافة الباقى المفقود لاستمرار ترتيب مدلول الأشياء، ليس بالضرورة لاكتمال هذا المدلول، بل لضبطه، توصيل الساعد بالساعد الغريب، اليد بالمقبض، وكل شىء بالمخ. إنها النقطة التى بوصولها، كما كان متوقعاً منذ هذه البداية، أنهض من الكرسى، وأبحث فى الرف عن كتاب (المساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى.. لكارل ماركس) وكطالب مجتهد،أنسخ صفحة، متأكداً من ضرورة اضافتها إلى سقراط وإلى الفن من أجل أن أستأنف المدلول: طريقة إنتاج حياة مادية معلق على شرط تطور الحياة الاجتماعية، السياسية والفكرية عامةً. ليس وعى الأشخاص الذى يحدد كينونته: إنما كينونته الاجتماعية، على العكس، هى التى تحدد وعيه. فى مرحلة معينة من التطور تدخل القدرات الإنتاجية للمجتمع فى تناقض مع علاقات الإنتاج الموجودة أو، بمصطلح قانونى، مع علاقات الملكية التى فى كنفها تحركت حتى ذلك الحين. عن أشكال تطور القدرات الإنتاجية، تصير هذه العلاقات عائقه. ينبثق حينئذ عصر الثورة الاجتماعية. والتحول فى القاعدة الاقتصادية يفسد ـ إلى حد ما، سريعًا ـ كل البنية

الفوقية الشاسعة. عند مراعاة تغييرات كهذه يكون ضرورياً دائماً التمييز بين التغير المادى - الذى يمكن إثباته بطريقة علمية دقيقة - لحالات اقتصادية للإنتاج، والأشكال القانونية، السياسية، الدينية، الفنية أو الفلسفية، باختصار، الأشكال الأيديولوجية التى من خلالها يكتسب الأفراد وعياً بهذا النزاع حاملين إياه إلى عواقبه الأخيرة. بالطريقة نفسها التى لا يُحاكم بها الفرد بسبب الفكرة التى يكوّنها عن نفسه، لا يمكن الحكم على فترة انتقالية من خلال وعيه، فالأمر يستوجب - على العكس - شرح هذا الوعى من خلال تناقضات الحياة المادية، ومن خلال النزاع الموجود بين القدرات الإنتاجية الاجتماعية وعلاقات الإنتاج. لا تختفى أبداً منظمة اجتماعية قبل أن تتطور كل القدرات الإنتاجية القادرة على احتوائها؛ فأبداً لا تتغير علاقات الإنتاج الجديدة والفائقة قبل أن تنتج الحالات المادية لوجود هذه العلاقات فى الرعاية الخاصة بالمجتمع العجوز. من هنا تطرح الإنسانية فقط المشكلات ذات الحلول، وهكذا، بملاحظة يقظة، سيُكتشف أن النظام المناسب يظهر فقط عندما تكون الحالات المادية لحله موجودة من قبل أو كانت، على الأقل، فى طريقها للظهور. فى خطوط عريضة، يمكن تصنيف طرق الإنتاج الآسيوية، القديمة، الإقطاعية والبرجوازية الحديثة كعصور تقدمية للتكوين الاقتصادى للمجتمع. وتعتبر علاقات الإنتاج البرجوازية هى الشكل الأخير المتناقض ليس فى معنى

التناقض الفردى، بل فى معنى التناقض المولود من حالات الوجود الاجتماعى للأفراد. ومع ذلك، تخلق القدرات الإنتاجية التى تنمو فى كنف المجتمع البرجوازى الظروف المادية لحل هذا التناقض. وبهذا التنظيم الاجتماعى تنتهى، هكذا، فترة ما قبل التاريخ للمجتمع الإنسانى.

ما قبل التاريخ فترة طويلة جداً. أيضاً تحدثتُ أنا عن ما قبل التاريخ بشكل مريك، متردد، حيث كنت أضع قدمى أحياناً فى منطقة الوعى، وأحياناً أخرى فى اللاوعى، لكن ما كنتُ أود التعبير عنه قبل أى شىء هو هذه الحالة المميزة أو التدفق البشرى لحياة، فى الظاهر، هى منتَج مستمر للوعى، وهى، بعمق، تناقض محلول أو حله يُسعى إليه عن طريق قطع الجسور بين الوعى واللاوعى، إن كانَ هذا الأمر ممكناً. بقول أفضل، أو ربما أسوأ: طفيلى، كدودة شريطية هائلة تعطى إشارة فقط للحياة أو للوجود من خلال حلقات متفرقة تظهر فى البراز، ليس البراز المادى بل فى هذه الإشارات الضارة غالباً والتى نتركها خلفنا، حلقات تتضاعف بعد ذلك، تخمد، تختنق، تقل عندما تتضغط. إذًا، ماركس المستشهد به، كان يريد أن يقربنى أكثر إلى فكرتى هذه عن ما قبل التاريخ. هناك فترة ما قبل التاريخ للمجتمع البشرى، وما قبل التاريخ للفرد كجزء من المجتمع البشرى، وبالتالى، لما قبل تاريخه، ومرة أخرى ما قبل التاريخ للفرد والذى سيكون فترة حياته الشخصية التى يرى فيها هذا الفرد نفسه أو بتحقق من ذاته كطفيلى عبر لاوعيه.

حقيقة أن هذه الأمور معقدة أكثر من اللازم بالنسبة إلىّ، لكن هناك دائماً شيئًا ما يكون معقداً بالنسبة إلى أحد، ومع ذلك ينبغى علينا رمى أنفسنا عليه عندما لا يوجد حل آخر. (كان أينشتين ما عرفناه، أو نعتقد أننا عرفناه، وكان سيكون شراً له فى الحياة إذا تحتم عليه وضع أنصاف نعول للأحذية أو تركيب قطعة خشبية لها). لن أكون قادراً على الذهاب أبعد من ذلك، رغم كل شىء، لكن علامة هذا العجز، خط الظُفر الذى يعلمه، هى الخطوة الأولى، مع أنه لا تتبعها أخريات: ما يميز الخطوة الوحيدة عن الخطوة الأولى هو فقط الصبر الذى يوُجد أو لا يوجد لانتظار الثانية. مع سقراط والفن وماركس، يمكن الذهاب بعيداً: انتعال أحذية الأب، هى أيضاً إحدى طرق الرجولة، بينما قدمه لا تنمو بالنسبة إلى لحجمه كبالغ.

من ناحية أخرى، أفضل سلاح ضد الموت ليس حياتنا البسيطة، مهما كانت فريدة، ومهما كانت ثمينة جداً بشكل شرعى بالنسبة إلينا. أفضل سلاح ليس حياتى هذه التى تفزع الموت، بكل ما فيها من حياة سابقة أو ما تبقى منها، من كينونة إلى كينونة، حتى اليوم. كانت جمجمة أبى بين يدىّ ولم أشعر لا بخوف، ولا باشمئزاز، ولا بحزن: فقط انطباع غريب بالقوة، مثل الذى يشعر به سبّاح ينتقل فى أعلى موجة كلما تحركت، حرّكته. متسخة من الأرض، عارية من اللحم، مختلفة للغاية عما كانت عليه، تشبه كل الجماجم،

صخرة فى تكوينها. عندما قال هاملت تلك الأشياء عن جمجمة يوريك، بدا لى حينئذٍ، عند القراءة، أنه لم يكن ممكناً قول أكثر من ذلك بين ميت وحى. أبرهن أنا أنه يمكن، وليس جدارة شخصية: مرت ثلاثمائة وسبعون عاماً، ووُلد ماركس، وواصل الكتابة والرسم، ولم يمسح سقراط من التاريخ. كل هذه الأمور التى لا أشكل جزءاً شخصياً فيها، لا عبر الحدث ولا عبر اهماله (وبطريقة، لست أنا، إذ إن الكتابة ليست هذه، ولا هذا هو الرسم). لكننى أعتقد أننى أؤدى واجبى عندما أستفيد وأسعى للفهم. فلا يمكن أن يُطالب رجل عادى بأكثر من ذلك.

أرى، على سبيل المثال (وفى ذاكرتى النموذج الجنزى ورسوخ العين)، مومياء الڤاتيكان هذه. إنها، فى جسد محفوظ بعيداً عن التعفن، محض تقريب. تفصلنا فقط هذه السنتى - ثانية التى أصر على الاعتقاد فيها. لو جاءنى المرشد الرسمى للمتحف ليقول لى إن بين هذا الجسد وجسدى ألفين أو ثلاثة آلاف عام، لن أشك فيه، فالمرشدون - بالضرورة - يعرفون هذه المواضيع. لكنى لا أستطيع تصور معنى الثلاثة آلاف عام، إن كان الجسد موجوداً هنا، وحل قضية جهل اللغة هو الصمت والشروع فى حوار آخر. اليدان، بعظامهما الطويلة المسننة والمغطاة بلحم هو فقط ألياف وبجلد أسود، لا يعرق، يلتمسان لمس آياد أخرى، ولا ينقصهما سوى القليل لتتحركا، حيث إن نصفها خارج الصندوق الجنزى، دون أن تخرجا من

الصندوق الزجاجى الذى يحبس الجسد. ولن تتأخر الأظافر البيضاء، شديدة الحياة، بكل تواضع، وإنسانية، فى تفحص فروة رأس الأحياء. لدينا هنا التاريخ الطويل (ليس ما قبل التاريخ) للاستمرار المادى للإنسان. خلال ملايين السنين، وُلد ملايين ملايين البشر من الأرض وإليها عادوا. حتى أن التكوين الأرضى أصبح الآن تراباً بشرياً أكثر بكثير من القشرة الأصلية، والبيوت التى نسكنها، المصنوعة مما خرج من الأرض، مبان بشرية، بالمعنى الدقيق للبشرى. مصنوعة من البشر. لذلك كتبتُ أن جمجمة أبى كانت كحجر من بناء.

العالم ملىء بالاحتمالات. فى منحدر جبل ناعم، أو على متنه المنحنى، علينا أن نتخيل جسداً مدفوناً. لقد ضاعت ذكرى ما تبقى هناك، ربما كان منذ قرون مضتٌ، وربما كان هكذا منذ الأبد. أربعمائة مرة خلّف الشتاء، هناك أمطار وثلوج، أربعمائة مرة جاء الخريف فاخضر العشب، أربعمائة مرة جففه الصيف، أربعمائة مرة غطّى الربيع كل شىء بالزهور. هذا جبل لم يُزرع فيه شىء سوى جسد ميت، ربما جسد مغتال، لذا واروه هناك. لكن فى العام الأول بعد هذه القرون الأربعة من دفن الرجل، يتسلق الجبلَ رجلُ حيُ (كما فعل ذلك آخرون من قبل، لكن هذا هو الذى يهمنا)، دون سبب معروف، فقط ليستنشق الهواء فى تحوله لرياح، فقط لمشاهدة المسافات والجبال الأخرى، ليعرف فى النهاية إذا كان مصير الآفاق دائماً الزرقة.

تسلّق الجبل، داس العشب، الحشائش، الأحجار، تأسف أن كل ما هو أسفل نعليه، حتّى فى هذا الإحساس مثلما فى كل الأحاسيس الأخرى التى تنقلها له حواسه، وبسعادة بالغة يفرد جسده على الأرض، بوجهه إلى السماء، ناظراً إلى عبورالسحاب، مستمعاً إلى الرياح فى سيقان النباتات القريبة. بلغ ذلك الكمال الذى هو الضعف الإنسانى للتخيل والذى ندركه كله فجأة ولا نحدد له تفسيراً. الشىء الوحيد الذى لا يعرفه هو، أن أسفله، بالضبط فوق محيط جسده، جسد فوق جسد، ويفصله متر واحد عنه، إذا وصل إلى تلك الدرجة، يسكن ميت منذ أربعمائة عام ويرى الآن عبر عيون حية، وجمجمة فوق جمجمة، سماءً تبدو غير متقلبة وبضع سحب تتكوّن من المياه نفسها. ينهض الحى دون معرفة شىء، ويبدأ الميت فى انتظار أربعمائة عام أخرى.

أودع الأموات، لكن ليس لنسيانهم. فنسيانهم، على ما أعتقد، علامتى الأولى لموتى الخاص. فضلاً عن ذلك، بعد هذه الرحلة من كتابة صفحات كثيرة، وصلت إلى قناعة أنه علينا أن ننهض من أرض أمواتنا، أن نبعد عن وجوههم، التى صارتْ الآن مجرد عظم وفجوات، الأرض رخوة، وأن نتعلم الإخوة من جديد ومن هناك. على عكس ما كتبه راؤول براندأو «هل تسمع الصرخة؟ هل تسمعها أكثر علواً، كل مرة أكثر علواً وكل مرة أكثر عمقاً؟ يجب قتل الأموات للمرة الثانية بالضبط (مضبوط، دقيق؛ مضبوط، ضرورى). أقول أنا ذلك، إذا تجرأت على تحدى السلطات.

هكذا أودّع الأموات. فهى طريقة حسنة لعودتى للأحياء. وجدتهم هناك، أكثرهم قرباً لى: كارمو، ساندرا، ريكاردو، كونتشا، آنا وفرانسيسكو، تشيكو، أنطونيو (إلى أين سيذهب؟)، أدلينا (وداعاً). إنهم هؤلاء. أعلم أنهم يسيرون هناك مرتجفين، يلتقى بعضهم ولا يلتقى بالبعض الآخر وأنا معهم، بدون سبب عظيم لنكون أصدقاء، وبدون سبب عظيم لنكف عن صداقتنا. أحياءً، يسير كل واحدٍ فى حياته، وعندما نفكر فى ذلك، ننتبه أننا فى نهاية الأمر نعرف القليل، من ناحية لأنهم ينغلقون، ومن ناحية ثانية لأننا نحن من ننغلق، ومن ناحية ثالثة بسبب الخوف، من ناحية رابعة بسبب الكبرياء. هنا يوجد أيضاً تطفل مميز. ففى داخل المجتمع ندور ككرات صغيرة لها سطح غير مرئى لكنه شبه منيع، أو إذا لم يكن منيعاً، فهو رافض حقاً، وفى داخل ذلك نكتشف مدارات متبادلة معقدة، أنا وهؤلاء الأحياء، هؤلاء الأحياء وأنا، وكل الآخرين بعضهم مع بعض. لكن هناك الحياة المشتركة للجميع، تلك التى، فلنقلها هكذا، تجمع كل الكرات. تلك التى تتلقّى ميراث الموتى غير المنقطع، بينما تلقى بشكل غير منقطع أحياءً جدداً للعالم، جميعهم متحولون ومحولون، فاعلون لتغييرات طفيفة وخاضعون لها.

لذلك، مع أنه محض خيال، كان حوارى عن بوسيتانو مع ملينا ميركورى ممكناً، وسؤالهما كيف تسير الأمور فى بلادهما الخاضعة للفاشية، وسؤالها

لى كيف تسير الأمور فى بلادى التى تخضع للفاشية. كلانا صمت عن الإجابة. (ليس لى أى صديق فاشى، إذا لم يكن أحد يخدعنى. جميعنا، بعيوبنا التى هى نحن وصفاتنا، ضد الفاشية. لقد وضعنا ـ بالفعل ـ توقيعاتنا على الأوراق بكل جدية، كمَنْ ينتظر أن يأتى من هناك أعظم خير إلى العالم وإلى البرتغال. جميعنا وهب فى بعض المرات نقوداً لأعمال الخير وبطرق غامضة، دون أن يعرف أى منا عن يقين ما هى الرسالة، أو دون رغبة فى معرفة ذلك. نتبادل الكتب والقراءات، الآراء والنبوءات. نرغب موت سالازار. نكره الآن حيوات هذا التوماس وهذا المارسيلو. نحلم باختفائهم، دون معرفة ولا سؤال أنفسنا كيف سيكون الغد ومع مَن. لكن معظمنا خياليون بشكل ممتاز عندما نشرع فى ثرثرة سياسية. هنا ومنذ سنوات، كان الطبيب ريكاردو، بكل جدية، وبسلاسة فى الأسلوب وفعالية عمليات القادة، يُقسم أن نصف دستة من الرجال، عشرة كحد أقصى، مدربين جيداً، يمكنهم الهجوم على سان بينتو، بطلقات نارية هنا، وقنبلة هناك، وضربة سكين هنا، ويخطفون سالازار فى غمضة عين [كان لا يزال يحكم]، ويقضون على الفاشية، إنقاذ البلد باختصار. فأجابه أنطونيو، الذى كان يبتسم بسخرية لاذعة، أن الأمر لا يحتاج الكثيرين، حيث يكفى رجلان. تابعه ريكاردو فى لعبته ودافع عن فرضيته: لا، الاكتفاء برجلين مجرد هراء، عشرة، نعم، أو ستة، فى نهاية المطاف. كان أنطونيو

مصراً على أنه يكتفى باثنين. حتى أنه كان قادراً على الإشارة إلى الاثنين المخلّصين. أنطونيو وريكاردو. وكان يستفزه: «أتريد أن تذهب؟ فى العمق، سنرى إن كنت ستفهم، هذه هى القضية: إذا ذهبنا نحن - الاثنين - سينتهى الأمر، لن يحتملوا، سينتهون بمقدار إشعال عود كبريت. لكن علينا أن نذهب، لا أن نبقى هنا، مرتاحين جداً، قائلين إنه يكفى ستة أو عشرة». كان ريكاردو ضعيفاً أمام غضبه. وكونتشا، التى كانت هناك أيضاً، وقفتْ بجانبه، هى زوجة صالحة، وعكرت صفو أنطونيو. لم يعد أنطونيو لفتح فمه. سالازار واصل حاكماً، ثم سقط من على الكرسى، بعد ذلك تعفن، بعد ذلك مات. والآن لدينا مارسيلو، مارسيلو بلام مشددة وتوماس كانت تكتب هكذا Thomas الشعب رعية والوطن مقدس. كل شىء تغير ليكون أفضل ما لا يريد الظهور. هكذا تسير الأمور هنا، ملينا. أظن أن الحال هناك لا يختلف كثيراً).

Twitter: @ketab_n

ـ ٢٦ ـ

لم يدهشنى. منذ بضعة أيام (توقفتُ متعمداً عدة أسابيع)، منذ أن بدأت اللوحة فى اكتساب معنى وشكل، بدأت فى ملاحظة أن زبائنى المرسومين من لاپا كانوا يسيرون هادئين. كنت قد قلتُ إنه ليس من الضرورى حضور السيدة، وإننى سأعمل فى لوحة السيد، والآن طلبت أن يأتى كلاهما لإنهاء العمل. حدث ذلك بالأمس. وصلت فى موعدى بالضبط، وهذا هوس أكثر منه عادة، واصطحبتنى الخادمة (عجوز هزيلة) حتى الصالة التى تؤدى إلى الحديقة حيث، لوجود إضاءة أفضل، وضعت حامل الرسم. هناك استقبلتنى خادمة أخرى (كانت هذه عادتهم)، والتى خرجت على الفور لتخبر السادة. من خلال طريقة الخادمتين (بخاصة الأولى، الجافة) انتبهت إلى أنهما جديدتان. اقتربت من الحامل، كشفتُ القماش وقدرتُ العمل. كان يعجبنى. كان لدىّ هاجس أن السبب فى الضغط الجوى ينبع بالضبط من

هناك. كانت الخلفية بيضاء، ليست بيضاء بالضبط، طبعاً، لكنها مشتغلة بهذا المزيج من الألوان الذى يوحى بأبيض لا خلاف حوله أو التأثير الذى ينتجه الأبيض فى شبكية العين، التى يجب فى كل مرة ضبطها (أرى أنها ليست الشبكية، لكن ربما هى حقاً فى نهاية الأمر) على فكرة البياض الذى لدينا. التشابه بين الموديلات لا يمكن أن نضعه فى محل شك، لكن، فى الحقيقة، هذه اللوحة لم تكن خير خلف لقماش مستنزف وتافه كنت أحيا منه. كانت المرأة والرجل (كيف سأقولها؟) مرسومين بشكل مضاعف، بمعنى، مع الرسمات الأولى الضرورية لملامحهما وتصميمات وجهيهما، وشكل الرأس، والرقبة، وبعد ذلك، وفوق كل ذلك، لكن بطريقة لا تسمح بسهولة باكتشاف أين الجزء الزائد، كنت أضيف رسماً آخر، وبصراحة لا أفعل أكثر من تدقيق ما تم رسمه. فى حالة المرأة كان التأثير أكثر وضوحاً لأن معها كان يجب إقحام الرسم الإضافى، وهو الماكياج. كانت اللوحة تسبب إحساساً بعدم الراحة، مثل إحساس ضحكة فجائية داخل بيت مهجور.

كنت أعد الفراشى عندما فُتح الباب. أتى الرجل وحده عصبياً. حيّانى بمساء الخير، قاطعاً الكلمات بأسنانه ليسحب منها مودة مهذبة جداً تجعل الباقى أكثر صعوبة. أجبت بشكل حضرى ونظرت إليه بتعبير استفهامى متعمد يمكن أن يكون له تفسيرات مختلفة: ماذا يحدث؟ ألن تأتى السيدة؟ هل انخفضت الأسهم؟

«قمت بعمل إيماءة بيدى، مشيراً إلى الكرسى، لكنه حرّك رأسه بعنف مفرط لا يتناسب مع أى افتراض لأسباب، وهاجم. نوى هذا على الأقل» أريد أن أقول لك إن. معذرة، لكننى أريد أن أقول لك إن «قطع حديثه، بحلق مخنوق مرتين». ألا يمكن أن تُرسم اليوم؟ «ساعدته». «لا، ليس هذا. أتيت لأقول لحضرتك إننا لا نريد اللوحة» «إنكم لا تريدونها؟ لا أفهم. لماذا لا تريدونها عندما تكون بالفعل جاهزة الآن؟» لا تفرق. لا نريدها. قل لنا كم تريد حضرتك وينتهى الأمر» «تعرف مِن قبل كم أجرى. تعرفه منذ أن تعاقدت معى» نعم، حقاً، لكن كما أن اللوحة لم تنته بعد، فكرت...» «فكرت بغير صواب. هل تعتقد أن ضربة الفرشاة رقم مائة تساوى أكثر من رقم ثلاثين؟ أن لوحة مثل سجادة، حسابها بالمتر، بمعنى كذا فى ضربة الفرشاة» «لا أريد مناقشة هذا. إذا كان هذا هو موقفك، فهذا هو الشيك» .أخرج دفتر الشيكات والقلم، قام بعمل بضعة خطوط سريعة، متأخراً مع ذلك فى زخرفة خط التوقيع، وأعطانى الشيك. لم أتحرك. «ألا تريد اللوحة لأنها لا تعجبك» لا، ليس هذا بالضبط، زوجتى وابنتى يعتقدان... فى النهاية أن اللوحة لا تشبه لوحات نعرفها لحضرتك رسمتها لآخرين. لقد رسمت لاثنين من أصدقائنا صوراً ليست هكذا فى شىء. من فضلك، خذ الشيك سيدى العزيز، تعال لنتفاهم. تقول حضرتك إنك لا تريد اللوحة، إنها لا تعجبك، أو إنها لا تعجب زوجتك

وابنتك، وتريد أن تعطينى الشيك. ليس من عادتى أكل أجر الأعمال التى أكلف بها، سواء كانت لوحات أو غير ذلك «يبدو لى هذا رائعاً بالنسبة حضرتك وبالنسبة إلى متعهدينك. ليس هناك ما يساوى حياة نظيفة» شد معطفه بطريقة جافة ونظر إلىَّ محاولاً تخمين إذا كنت أمزح. رسمتُ على وجهى الجدية، وجهاً أكثر رسمية، وجه رجل كرامته مهانة، وجه رسام من لاپا. عندما كنت على وشك فتح فمى لأرد، ظهر زوج ابنته المستقبلى. دخل بشكل مقنع، مسرحى بعض الشىء، مُبدياً أنه يأتى من خلف الباب كنجدة: كان يجب عليهم دراسة المشهد. «ماذا يحدث»؟ قال ناسياً التحية بمساء الخير. « هذا السيد يقول إنه لا يريد الشيك»، «معذرة، لم أقل إننى لا أريد الشيك. أريد إنهاء اللوحة، وأريد الشيك بعد ذلك» الصهر: «لكن ألم يخبروك أنهم لا يريدون اللوحة؟ أنها لا تعجبهم»؟ الحمى: «لتجنب المناقشات أعطيته شيكاً بقيمة اللوحة المنتهية» أنا: «حقاً، لكن إذا كانت عادة حضرتك عدم أكل أجر ما تكلف به، فعادتى عدم استلام شىء لا يتفق مع عملى الجاهز» الصهر: «هذا ممتع من جانبك، لكن بالنسبة إلينا هذا لا يهمنا. ترى أنه أمر سهل» فى هذه اللحظة دخلت الابنة، أو العروس، وفقاً لوجهة النظر. ظلت على جنب، تنظر لنا، ولم تقل كلمة حتى انتهت المناقشة. كانت تنظر لى خاصةً، بمظهر يحمل قليلاً من السخرية، وفطنة أكثر بكثير من الذكرين، ولهذا هى صامتة. سحبت أنا اللوحة

ووضعتها على الأرض، عند قدمى، مستندة على قوائم الحامل وسطحها المرسوم ناحيتهم. بعدوا أعينهم. انتبهت الفتاة إلى حركة الاشمئزاز وابتسمت.

تكلمتُ بنبرة حليمة جداً: «لا تعجبكم اللوحة. لا تريدون اللوحة. جيد جداً. يمكنكم الاحتفاظ بالشيك، وأنا سآخذ لوحتى» .تقدم الرجلان ناحيتى: «قطعاً لا. الصورة لى ولزوجتى، إنها صورة حموىّ، ولن تخرج من هذا البيت، لن تخرج من هنا» «لا أفهم. إذا لم تدفعوا اللوحة، كيف تريدون الاحتفاظ بها» «نحن ندفع، قلت لحضرتك مِن قبل إننى أدفع» «نعم، قلتَ ذلك، لكننى قلتُ لحضرتك أيضاً إننى لا أقبض ثمن عمل لم أنهه» لكنها صورنا قال العجوز منزعجاً، «نعم، لكن اللوحة لوحتى» .فى هذه اللحظة تقدم الصهر خطوتين تحت نظرة حذرة للفتاة، ووضع يديه فى جيوب البنطلون، كأنه ليس من لاپا، أو أنه لم يتزوج من لاپا: «اسمع، هل تهزأ بى؟ تعالى نصلح الأمر قبل أن ينفد صبرى» نظرتُ إلى الفتاة: «هل يصح أن تهددونى فى بيتكم؟» تدخل الأب: «حسناً، الأمر ليس هكذا. لكن يجب أن تفهم أنك أصبحت ثقيلاً» لست ثقيلاً، أنا منطقى. إما أن أُنهى اللوحة وأستلم النقود، أو لا أنهيها وآخذها معى إلى بيتى لأننى لم أبعها. لا شىء أكثر بساطة» .ساد صمت الموت. الأب لف الشيك. الصهر تقهقر ونظر إلى الفتاة كأنه يطلب منها النصيحة. والفتاة ابتسمت. أمسكت أنا باللوحة بعناية حتى لا تُمسح، ودعتهم بنهاركم سعيد، قلت

إننى سأرسل من يأخذ حامل الرسم وانصرفتُ. جاء الرجلان خلفى: «اسمع، لا يمكنك فعل هذا» طبعاً يمكننى. من فضلكما، اتركانى أنصرف» .جاءت قهقهة من الصالة التى كانت تؤدى إلى الحديقة. كان المشهد حقيقةً مضحكًا. وظل مضحكاً حيث، فى أعلى بسطة السلم المغطى بالسجاد، كانت تحدث أمورعديدة فى الوقت نفسه: الصهر يحاول إمساكى من ذراعى دون أن يعرف إذا كان ذلك فى وسعه، الحمى يرفع إصبعه ثائراً وصامتاً فى وجه الخادمة التى ظهرت هناك لمشاهدة ما يحدث واختفت بسرعة، والسيدة، التى رأيتها فى النهاية، تقف عند إطار باب واسع بمظهر امرأة مهانة كرامتها. «يجب طلب البوليس» «ذكر الصهر. لكن الحمى قهر رغبته: فهذا يضيف للعار الفضيحة. وهددنى: «سأتحدث مع محامىّ. انصرف» فى النهاية أصبحتُ طليقاً، تحت تهديد العدالة.

نزلت السلم دون استعجال، وعندما وصلتُ إلى أسفل، نظرتُ إلى الخلف: كان الرجلان، كجنرالين فى عرض عسكرى، يصعقانى بنظرتيهما. خرجتُ بهدوء، حامياً القماشة من أى احتكاك، وبالعناية نفسها فتحت صندوق السيارة وتركت فى أرضيته اللوحة، بحذر، كأننى أنيّم طفلاً يتساقط رأسه من النعاس. قبل أن أغلق الشنطة نظرتُ مرة أخرى إلى الصورة، حيث الاثنان المقنعان كانا ينظران لى من الأسفل، ورأيتهما تحت رحمتى، مغفلين، يمكن أن أقول إنهما مذلولان. أغلقت شنطة السيارة بفرقعة خشنة. عند

دخولى للسيارة، رأيت بجانب عينى أن ستارة كانت قد انـزاحت. من سـيـكـون؟ الخـادمـتـان، الـفـضـولـيـتـان والمسليتان؟ السيدان، ثائران؟ السيدتان، المستفزَتان، أو واحدة منهما كذلك والأخرى لا تزال مسلية؟ وقعت من الفتاة موقعاً حسناً. ربما أكون مساوياً للآخرين، أو أنتهى لأكون كذلك، لكن هناك كان يوجد اختلاف فى المساواة، صدع فى البورسلين، لا يزال مختفياً عن الأعين، لكن الصوت لم يُكن يجيب كاملاً: العائلات لديها أيضاً هذه الأمور، تنتحر. كان لدى أسباب لأثق فى استمرار هذه الحكاية.

من ناحيتى، كنت أعرف جيداً ما حدث. كنت أضع فى شنطة السيارة قنبلة متفجرة، ذات احتراق بطىء، لكنه حتمى. كان الميكانيزم يعمل بالفعل. فليحدث ما يحدث، لقد انتهيت كرسام صور لأناس اعتادوا أن يدفعوا له. حتى لو تراجعتُ، سأحطم اللوحة أمام ضحاياها وأرسم أخرى وفقاً لقواعدهم وتقليدى، حتى مع ذلك ستكون مهنتى قد انتهتْ. حتى لو التمستُ العذر لنفسى، حتى لو أقسمتُ. من يصنع سلة يصنع مائة: لا يصح لأحد أن يقول لن أشرب من هذا الماء؛ مرات كثيرة يذهب الإبريق إلى النبع لكن قبضته تُكسَر. أنا صنعت سلة، وكان يمكن أن أصنع مائة؛ شربتُ الماء، وتركتُ موديلاتى محبطين، بمقبض الإبريق فى يدى. خلال أربع وعشرين ساعة (أو ثمانى وأربعين ساعة، أو خمسة عشر يوماً، حتى لا أنسب لنفسى أهمية)، قد تعرف لشبونة، التى كانت تستخدم

مهاراتى، أنه لم يكن ينبغى استدعائى من جديد. كانت نقطة شرف: مكالمة تليفونية، مقابلة فى الجولف أو فى البريدج، أو فى وقفة اجتماع المجلس، وفى نصف دستة من الكلمات لا تحوى ولا حتى حكاية قريبة مما حدث ، تبقى القضية منتهية. صرّفتُ كل الأفعال فى صيغة الشك بينما ينبغى تصريفها فى المستقبل، فأنا الآن فى البيت، عندما لا يمكننى تجنب خط هذه النصوص. إنها فى المستقبل، وفى المضارع أيضاً: أنا متبرئ كرسام من هذا الخراء الذى رسمته والذى سمح لى بالعيش، وهذا التبرؤ الفعال سيجد مكانه فى الأيام التالية. ماذا سيفعل بلوحاتى أصحابها؟ هل سيحتفظون بها للذوق، أم للعند أم لحب المال المدفوع فيها؟ هل سيخبئون أقمشتى على سطح بيوتهم، مُقطعين بالسكين إطارها، أم يبعثون بها لبيتهم الريفى، فتبقى منسية، منفصلة عن القالب، فيبقى القالب محفوظاً والقماش ممزقاً بعنف؟ أى من هذه الأمور سيحدث. روح الجسد ستفرض هذا الفعل الأخير لتصفيتى: لن يجرؤ أحد على معارضة الإرادة العامة. البعض سيقاوم قليلاً، لأنهم معتادون على الصورة المعلقة فى الصالون، أو فى المكتب، أو فى قاعة مجلس الإدارة (ماذا سيفعل SPQR و إس، ماذا سيفعل؟) بروح متناقضة، لكن، حقيقةً، أملى الوحيد فى الخلود سوف يكمن فى درجة الحب التى يحملها الأحياء الباقون للموتى المرسومين. فإن كان الميتُ مقدراً، لأسباب عاطفية أو أخرى أقل عاطفية، ربما

تسرب الصورة فعل (عرية) الوفاء، وإذا لم يكن مُقدّراً، فالفرصة المرغوبة حدثتْ فى النهاية، وبإيماءة واحدة فقط سيتحرر أصحاب البيت من ذكرى غير مناسبة ومن لوحة كريهة. أبداً لن تغيب الطرق للوصول إلى الإرادة الطموحة المختبئة: يكفى إيجاد الأعذار.

باللوحة فى شنطة السيارة، تجولتُ فى المدينة بلا قبلة، متأملاً بعض هذه الأشياء التى سأكتبها فيما بعد، تاركاً أخرى للهرب مع أنها ربما تكون مهمة كثيراً مثل تلك (كثيراً، قليلاً جداً، أم كثيراً جداً مثلها. ملاحظة صحيحة لمن يبدأ الآن تعلم هذه الكتابات: لماذا نقول قليلاً جداً،ولا نقول كثيراً جداً(*)؟). هذه المدينة، أو غيرها، شىء غريب. تتشكّل لثلاثة أسباب، ويسكنها ألف شخص (أو الآلاف، أو الملايين) وتحتفظ ببقائها عندما تختفى الأسباب بالفعل (تظهر مدن أخرى أثناء ذلك، وقد تشكّل مدينة مختلفة). يسكن المدينة، أقول، عدد هائل من الآلاف أو من الملايين القليلة وتحقق بطولة جمع هؤلا السكان، أتكلم بشكل عالمى، وبوسائل كثيرة مختلفة لا تسمح لهم بالاتحاد. كأن المدينة تدافع عن نفسها ممَنْ يسكنها.

تشكّل إرادات السكان المتحدة، بدون أن ينتبهوا، إرادة مختلفة تصير تحكمهم وبعناية تراقبهم. المدينة تعرف، وتعرف ذلك تلك الإرادة، تعرف مَنْ يُجسد هذه الإرادة، أن المحصلة النهائية، مع أنها تعيد خلق اتحاد

(*) لعبة لغوية لا تجد لها مقابلاً فى اللغة العربية(المترجمة).

للسكان، وفى عدد متساوٍ، ستأتى لتكون ذات كمية مختلفة: التحول التالى الأول والحتمى قد يكون تحول المدينة نفسها. لذلك تدافع هى عن نفسها. يبدو مؤكداً (لكن من المناسب مناقشة ذلك) أن الجسد موجه من قِبَل عضو مركزى، هو المخ (ستتضمن المناقشة، كنقطة للتحليل، مميزات وعيوب وجود أمخاخ مستقلة، مع أنها غير مستقلة، تحكم الأعضاء المختلفة وأجزاء الجسد، اليد والعضو الجنسى، على سبيل المثال). لكن المدينة ليس لديها اليقين نفسه، أو لديها بشكل مضاد، فى فوائد وجود الأمخاخ الكاملة والموظفة، الممتلئة والدقيقة، عند سكانها. ماذا عن مدينة ذات مليون نسمة، إذا توافق المليون جسد مع مليون مخ؟

هنا توجد بيوت، أشخاص، شوارع كثيرة الحركة، ظل وشمس، أشجار، أجسام معدنية متحركة هى السيارات، الترامات، الأتوبيسات، هنا توجد محلات بأشياء معلقة ومرتبة فى مكان لا يجرؤ على الاتساع أو معروضات خلف حماية الواجهات الزجاجية، هنا يوجد حجر، أسفلت، مونة أسفل الألوان، قيشانى، هنا توجد أصوات، ضوضاء مرور، هنا يوجد غبار، قمامة ورياح تحملها، هنا توجد سقالة تقيم منزلا جديداً وسقالة تهدم منزلا قديمًا، هنا يوجد نُصب تذكارى، أغلبها رجال وقلة من النساء وشعارات مدن، وشعارات أخرى حيوانية، أو رمزية، أو مفيدة، وأُسود، وجياد، وبعض ثيران للشحن، هنا توجد مدينة تُشاهد من

قريب، صورة بين لا نهائيات أخرى، والآن تُشاهد من بعيد، من الجانب الآخر من النهر، من هذا الجسر الذى هو المدينة أيضاً، هنا توجد قشرة حية فوق أرض ميتة، أو حية فقط بالمياه والخضراوات التى عبر الفجوات التى لا يمكن كبتها تنبت وتتفتح، هنا يوجد تموج، رقيق من بعيد، تموج بيوت وأقمشة وألوان، حتى عندما تهمله بعنف المسافة وهذا الضوء الذى هو ضوء الظهيرة والذى تعودنا أن نسمى ما يليه ضوء آخر النهار، دون أن تعنى شيئاً التسمية الأولى أو الثانية، لأن الضوء و صفته المختلفة لا يمكن ترجمته فى كلمات كما لا يمكن أيضاً ترجمة هذه المدينة، المكوّنة من كل ما كتبته وما لم أكتبه، من قريب أو بعيد، وربما لا يمكن اختراقها، كما المخ الذى يحكمها والرجال والنساء الذين لا ينتمون لها. أرى لشبونة من فضاء هذا الإجهاض الكاثوليكى والأحمق الذى هو النُصب التذكارى للمسيح الملك، أرى المدينة وأعرف أنها منظمة نشطة، تتصرف فى الوقت نفسه بعقولها وغرائزها وغبائها، لكن فوق كل شىء أراها كمشروع رسمته لنفسها، محاولةً تنسيق الخطوط التى تنحنى فى كل الجوانب أو تنطلق مستقيمة، وأيضاً تشبه ما داخل عضلة أو خلية عصبية عملاقة، تشبه شبكية عين مذهولة، حدقة متسعة وتتقبض مثل ضوء لا يزال ساطعاً بهذا النهار. فى شنطة السيارة، هناك رأسان غارقان فى ظلمة حالكة. يحتفظان بعيونهما مفتوحة، لا يستطيعان إغلاقها أبداً، ومحكوم عليهما بتيقظ

أبَدىّ (هل اللوحة أبدية؟)، وحدقاتهما لن تتحرك إذا دخل الضوء فجأة، مباغتاً، وسينظران لى سائلين أنفسهما، الآن حيث يُفترض أنهما يحاكماننى. فلتخدمنى هذه المدينة لأكون شاهداً: أنا برىء مما تتهموننى به، وربما ليس مما تثنونه علىّ.

فى هذا المكان نفسه، أو فى نقاط أخرى مرتفعة تطل على المدن، كان رجال ونساء ينتهزون الثمل الرومانسى أو الدوار أو طيش كونهم جسدياً فوق آخرين للقيام بصلاة الندامة. فى الروايات الروسية القديمة، كان البطل يركع فى الميدان العام ويعترف، للرجال وللكلاب، بأخطائه، بجرائمه وآثامه. إذا حكت الروايات ذلك فالسبب أن بعض الأحياء فعلوها من قبل، إلا إذا فعلوها بعد ذلك، لمواصلة الدرس. لكن فى روايات هذا الجزء، أو فى أفعال أحياء أمثالى، يعتاد الناس على الانعزال فى نقاط مرتفعة، انتزاع العظمة من هناك أو الحماقة الساذجة ونقل الندم الأول فى تبرير أخير. أعتقد أن هذا نفسه ما فعلته. ومع ذلك أحببت نفسى؛ لأننى لست الآن فى الخطوات الأولى لهذا الطريق، أن المسافة التى سرتها منحتنى بعض الحقوق، بخاصة حق تقدير واحترام ذاتى الذى يتملكنى. ننزل رأسنا لرؤية أخمص القدم، المفرطح أو المتصلب، لمحاولة مقاومة الأرض التى ندوسها، لكن بعد ذلك يُرفع الرأس: الأعين ترى الآن أمامها، تحكم بأرض المستقبل. هذا هو السير.

بينما أكتب، أنظر إلى ساعة يدى التى أضعها فوق المنضدة، كما قلتُ إنها عادتى. الجو ليل، تناولتُ عشائى والآن أكتب. أرى عقرب الثوانى يقفز على قائم مُخلخل، متقدماً، متقدماً، وأجد أن هذا هو، فى نقطة صغيرة جداً، صورة عامة لحياة البشر. أفضل لوحة: فكرة عامة مريحة للوقت. لا يُعرف ما هو الوقت. على الأرجح هو سائل مستمر، لا يُرى (صورة بسيطة تخصنى لأتعرف على نفسى فيما أقوله) لكن اختراع الساعات، هذه التى تتقدم بهزة صغيرة جداً، أدخل فى هذه السيولة استراحات صغيرة جداً، ووقفات سريعة جداً، لا تعطى - فى تتابعها وفى تتابع القفزات فى الفراغ التالى - انطباعاً مهدئاً بأن الوقت حصيلة، إضافة لأوقات متتابعة، بسبب لا نهائية الأعداد، كانت تبشرنا بالخلود. لكن الساعات الحديثة، الكهربائية أو الإلكترونية، أتت لاسترجاع ضيق الساعة الرملية: فكما فى الرمل، الوقت يجرى فيها بدون توقف، بدون راحة، بدون أى مكان مستوٍ نستطيع أن نستريح فيه لحظة قصيرة جداً. هذه الأشياء، التى هى فى ذاتها تافهة وبالتأكيد قيلتْ من قبل مرات كثيرة، لها فى هذه اللحظة أهمية كبيرة بالنسبة لى. المياه التى تجرى، تعثرتْ حياتى ببوابة مرتفعة فى طريقها. أثناء ذلك، فى هذه الوقفة الجبرية، الممتلئة، المتدفقة مجدداً، تبدو مجتازة بحركات تتناقض وتتعارض. أنا فى وقفة الساعة اللامتناهية. لكن الوقت، الذى يتراكم، يدفعنى. أنظر

إلى صورة عائلة لا لابا. أعينهما مسمرة فيّ، لن يتركاني طالما أتنقل في الورشة. وشاعراً بوجودهما، أقترب من القماش؛ حيث رسمت قبل الآن الأرضية المبلطة السخيفة المنسوخة من فيتالي دا بولونيا والسجن الذي له منظور تقريباً حتى نقطة الهروب. أرسم القديس. خارج الحواجز الحديدية.

ـ ٢٧ ـ

كانت أدلينا فى بيتى. هاتفتنى قبل ذلك لترانى، كانت متحفظة ومتوترة جداً. اعتبرت نفسها مُلزمة للتكلم عن الرسالة، لكننى قاطعتها: إن كل شىء جيد، أنه لا ينبغى قول شىء آخر عن الموضوع، أنه لا يستحق العناء البدء فى مناقشة قررتُ من جانبى تحاشيها وليس الخوض فيها. كان لدى انطباع (أو شعور غرور الذكر) أنها بقتْ تائهة، ربما نادمة، وراغبة فى الحديث. إذا كان الأمر هكذا، فلابد أنها شعرتْ ببعض الأمل (أمل فى ماذا؟)، عندما قبلتُ أن تأتى لتبحث عن بعض أشيائها الشخصية، بعض ملابسها، أنابيب وعلب مكياچها، صورتها، هذه البقايا الأنثوية الصغيرة (والذكورية أيضاً، عندما يحدث الانفصال من قِبَل الطرف الآخر، عندما تبقى المرأة ويرحل الرجل) تلك التى تظل بعض الوقت والتى على الأرجح تبقى عالقةً بينما يُعتقد أن كل شىء قد أُخِذ:

ذات يوم عندما يُكتشف ظفر مقصوص لا يخصنا أو نغير من وضع شيء، تعود الأشياء إلى مداراتها، ليست مداراتها الأولى، التى فُقِدتْ بالفعل، بل السابقة مباشرةً، المعدلة قليلاً بالتأكيد، لأن فى هذا المكان تصادمت قوات توازنتْ معاً خلال بعض الوقت، وسافرتْ معاً فى صحبة، ثم انكسر التوازن، وانتهتْ الرحلة التى تُسمى فى بعض الأحيان بالحياة. لن يكون الأمر هكذا فى هذه الحالة. أتت أدليـنـا، جمعت أشياءها، بينما أنا، متعمداً، كنت أرتب بعض الكتب على الأرفف. لم تبق وقتاً طويلاً، لكنها، عندما خرجتْ من الغرفة بشنطة صغيرة فى يدها، نظرتْ إلىّ دون كلام، لتحملنى بذلك مسئولية اللحظات الأخيرة. نظرتُ لها أيضاً، لكن واعياً بالموقف، ومتأكداً من أنه يناسب كلانا، لم أترك الصمت يطول. لم أكن أريد طردها، ولا أريد بقاءها كذلك. سألتها: «هل أخذتِ كل شىء الآن»؟ وظللتُ أرتب الكتب. سمعتها تخطو بعض الخطوات: اقتربتْ من صورة سادة لا لابا. لاحظت أنها تصنع شركاً. لو أنها قامت بأى تعليق، لصرتُ فظاً على الأرجح. فجأة، كانت كأنها تقترب من حدود محرمة عليها. وأنا، على الجانب الآخر، قد أفتح النار من أسلحة ثقيلة، من مدفع هاون (مدفع هاون، ينشر الموت)، من مدفع بدون ارتداد (جنود، تقهقر، مطلقاً). بدت هى مدركة، لا أعرف كيف استطاعت ذلك، لكن أفعالها أوحت. اجتازت المرسم، وخرجت للممر. سمعتُ الباب يُفتح ويُغلق، صوت

يركّب نبرات مفهومة تعنى الوداع،،ربما وداعاً، ربما نهارك سعيد، ربما أراك على خير، ثم صوت جاف وسريع لكعوب أحذية على درجات السُلم، يتعمق ويتضاءل فى الأربعة طوابق السفلية، يتمدد فى الأفق، وفى كل مرة يزداد بعدها، يصير الصوت أصغر، أقصر، مختصراً، وينتهى.

- ٢٨ -

بعد عمل حساباتى، يتبقى لدىّ نقود لأعيش من أربعة إلى ستة أسابيع. ما من أمل فى عمل جديد. مررت بالفعل بأزمات أخرى مؤقتة، لكن هذه سوف تحيا معى. ليس هناك إلا طريق واحد: الدعاية. فى أرضنا هذه، التشيكليون (اسم بغيض) يستحقون ما يستحقون، إن شاهدوا بسبب مصائرهم أو مصيبتهم المشتركة انقطاع دراستهم أو غياب العمل، وإن لم يكن لديهم، كما ليس لدىّ أنا، مصدراً للتعليم (لم أنهِ دراسة الفنون الجميلة، ونصف ما عرفته تعلمته بعد ذلك، وربما على وجه سيئ)، يخرجون من جيوبهم مفكرة العناوين وأرقام التليفونات ويراجعون صفحاتها للبحث عن أصدقاء يعملون فى الدعاية، فى الوقت الذى يشيدون فيه سيرتهم التى - بالطبع - ستقوم بأفضل دور، وإلا فلا يستحق العناء ابتكارها، ومع أنهم يرتابون فى أن أحداً سيعتقد فيها، لكنهم ملزمون بذلك لشرف التوقيع. سيكون بابى للخلاص هو

تشيكو، أو على الأقل هذا ما أنتظره. ساعدنى من قبل فى مرات أخرى. وأثناء ذلك، واصلتُ العمل. انتهيت من صورة القديس. علقتها فى المرسم ووضعت بجانبها كارتاً نفع كموديل. علقتُ أيضاً صورة سادة لا لابا (حتى الآن لا توجد أية إيماءة لمحامٍ)، وكتبت ورقة، لوضعها أسفلها، بحروف مائلة، وخط جيد، مع تاريخ طردى من القصر الصغير. بطالة قليلة فى البيت خلال النهار. أخرج باسكتش الرسم وأملأ صفحات بمسودات وأيضاً بملاحظات مكتوبة. أكرر خطوات سرتها فى وقت آخر، عندما كان واجباً مدرسياً الذهاب، مثلاً، إلى نهر ريبيرا، لرسم الزوارق، والرجال وهم يفرغون صناديق السمك، والنساء (المسميات هناك [١] varinas ovarinas varinas o varinas) وهن يحملن عالياً السلال، الصوت واللغة. انجذاب الضوء المنعكس فى الماء الدهنى، ومن آلاف الومضات اختيار واحدة، إيجاد نصف هندسة وتحويلها بجهد إلى ورق أبيض وأسود. لا شىء الآن يشبه ما كان من قبل، لكن النهر يجرى بين الأسوار نفسها، غير الجديرة باسم الهوامش، فتلك من أرض طبيعية وطمى آخر؛ ومن هنا أيضاً يسير رجال ونساء، أو يجلسون، هم أكثر بكثير من هن، وينظرون بإلحاح إلى المراكب الكبيرة فى النهر، وناقلات البترول المختلفة عن المراكب، وميناء ليسناف [٢]، والدخان الأصفر

---

(١) كلها بمعنى بائعات السمك باللغة البرتغالية. (المترجمة).

(٢) ليسناف: موقع للسفن التجارية أو التى تمر عبر مياه المحيط الأطلسى والبحر الأبيض المتوسط. (المترجمة).

الكثيف والعنيف مثل السحب الممتلئة التى تدور عبر السماء وأشرعة نادرة الوجود الآن للفرقاطة(*)، والطيران المهتز للنوارس، غير القابل للتعب والمثابر خلال النهار مثل تغير اتجاه الريح وضرب الموجة ضد منحدر السور، فينتشر الماء على منشفة أو ليفة ممتداً ومتحركاً فى إطار دائرة كأن النهر، القذر من البشر، مصر على غسل الحجارة التى يوشك على تلويثها. لاحظتُ أن الناس ينظرون إلىّ بفضول وأعتقد أن نظرة هكذا بالفعل سببها غرابة حضور رسام إلى هنا. الوجوه، الإيماءات، أيادى الناس بالكاد تثير الاهتمام. أى حاسب إلكترونى، مبرمج جيداً، يمكنه إنتاج مائة لوحة فى اليوم، جميعها مختلفة. أى فازاريلى من الداخل أو من الخارج يمكنه تغطية، مع اختلافات السرعة حتى اللانهاية، جدران المفكرين البرجوازيين الصغار لهذا الزمن وأفقهم السريع. كنت رساماً لصور كبار البرجوازيين (كونشيرتو لكبار البرجوازيين) والآن أنا لا شىء. لست شيئاً الآن، ولم أزل بعد، ولا أعرف ماذا سأكون. ومع ذلك، بطريقة حياتى هذه وهى رسم الوجوه، الأعين، الأفواه، الشعر أو الصلع، الأنوف، الذقون، الآذان، الأكتاف أحياناً عارية، ملابس رسمية تشريفية مختلفة، بعض البدل الرسمية، ومن حين إلى آخر الأيادى بخواتم أو بدونها - بطريقة العيش هذه بقى لى، أو لم أصل إلى فقد، الافتنان العنيد بالوجه الإنسانى، الجلد وضعفه،

(*) الفرقاطة: نوع من البوارج. (المترجمة).

بتجاعيده الخفيفة والعميقة، من لمعان العرق على الأصداغ، أو على الأصداغ نفسها، للنهر الأزرق الخفىّ لعرْق.

لم أرسم الجمال وحده، النادر جداً، بل القبح أيضاً، الأكثر شيوعاً، لأننا ـ نحن البشر ـ لسنا جملاء، لسنا هكذا بشكل عام، لكننا نقبل القبح بعزة نفس خاصة ربما تأتى من الداخل، من الروح. ننحت وجوهنا للداخل، مع أن قِصر الحياة لا يسمح بإنهاء العمل: لذلك، يظل القبحاءُ قبحاءً، وأحياناً يزداد قبحهم مما كانوا عليه، عندما يكفون عن العمل الدقيق لهذا النحت الداخلى، مرات أخرى بطرق أخرى، وعندما يخفقون فى محاولاتهم. أريد الاعتقاد لو أن النوع البشرى يعيش حياة ضعف أو ثلاثة أضعاف السنوات السبعين التعيسة التى يحتملها علم الأحياء (وسبعون عاماً هى رغبتى فى الحياة وليس المعدل الحقيقى)، سيبلغ الرجال والنساء نهاية حيواتهم فى حالة من الجمال الخالص، مختلفة بسبب تكاثر الوجوه، الألوان، الأجناس، لكنها حياة واحدة وفائقة. اليوم، تبدأ الكائنات البشرية (عندما تبدأ) بالجمال وتكوم كل قبح السنين، كل الفصول، كل الأيام والليالى، كل الثوانى فى القليل الذى تمنحه كل ثانية، لكن المؤكد: أن حياة طويلة (أتخيل) تساوى، فى اليوم الأخير لكل واحد، حياة هلينا طروادة وسقراط. هلينا لن تكون جميلة أكثر من سقراط: قد تقصر نفسها على انتظاره ومعاً سيخرجان من الحياة، جميلين.

عندما أعود إلى البيت أنظر باهتمام إلى المسودات، وأبدأ بناءً عليها محاولات أخرى، أجمع الصور، أرتب المكان، غير مبال تماماً بالخلفيات الساحلية التى تراها العين. تظل الورقة، بالنسبة إلىّ، مكان الإنسان. الرجال والنساء الذين كانوا يدفعون لى أعطونى ظهورهم، خرجوا من حواف الورقة وتركوا لى كل الصفحات بيضاء. رسمتُ الآن صوراً أخرى لا تأتى بإرادتها، ولا تدفع لى، صور معتادة (أو كانت معتادة) على العمل كموديل لطلبة الفنون الجميلة أو تنفع للسياح كصور صافية. بلغوا بالعادة لا مبالاة مزيفة، مصنوعة من الرضا، وبقية سذاجة وصبر وربما بعض الاحتقار. وأعتقد بعمق أنهم لا يمكن لمسهم. جالساً على صندوق، أو على بكرة من الحبال (لفائف يا سيدى الرسام، لفائف)، أو على منحنى منخفض لزورق، أنظر لهم وأرسمهم، لكننى أتنبأ أنهم ليسوا عُزلّ. فكل واحدٍ منهم مع نفسه وفى نفسه، وفى الوقت نفسه، مع كلِ الآخرين وفى كل الآخرين. هم كل وجزء من كل آخر. يسرى من خلالهم تيار غير مرئى (غير محسوس، لا) يربطهم، وبامتداده، يحافظ على نفسه (أخمن أنا) عندما يبتعدون لساعات أو لأيام. وغير الوجوه، ما أتمنّى التقاطه من خلالهم هو هذا التيار غير المرئى. أعتقد أن طريقة ما للتصوير، طريقة ما للرسم، لو كنتُ أعرفها، لأتاحتّ لى التقاط التدفق مع وجوههم، ومركزاً، العودة إلى الوجوه وتحويل كل منها إلى برهان. رسم البرجوازيين لم

يهيئنى لهذا العمل، للهبوط للشمس، لكنه لم يسرق منى (ربما لأن هذا هو جزئى الذى لا يُلمَس؟) هذه الحاسة السادسة للالتقاط، رغم عدم قدرتى على فك شفرتها، لغتها تحت الأرضية، موجتها الزلزالية، رجفتها فوق الوجوه والأجساد المنفصلة عنى. وكيف كانت هذه الوجوه الأخرى التى رسمتها؟ أجبت: أيضاً بعيدة عنى. بعيدة عن إس (وهكذا بدأت هذه الكتابة أو الفعل)، بعيدة عن سادة لا لاپا (ومعهم سوف تنتهى هذه الكتابة أو الفعل). ماذا أفعل أنا فى المكان الذى يفصل البعض عن البعض الآخر؟ ماذا يفعل الرسام؟ عندما أرفع القلم الرصاص أو الفرشاة وأقربه من الورقة أو القماش، أنتبه أن هناك تشابهاً ما فى طريقة نظرهما لى، من جانب ومن الجانب الآخر. أجد وأطابق أيضاً الرضا والصبر والاحتقار. ولو هناك اختلاف، أعتقد أنه يسكن فى الدهاء بدلاً من السذاجة، أو ولا حتى فى الدهاء، بل فى احتقار أكبر.

البعض والبعض الآخر منفصل عنى. وأنا منفصل عن ذاتى. انتباه، أطلب الانتباه فى هذه اللحظة من الكتابة. لقد كتبتُ أننى اكتشفتُ ذاتى بعيداً عن معرفة إس عندما بدأت الكتابة، وأعلن أننى سوف أقاطع نفسى أو أضع نقطة نهاية فيما أكتبه كثيراً عن شبيهين إس الأكثر بعداً، وهم سادة لا لاپا، لكن الانفصالين مختلفان: الثانى نتيجة منطقية للمعرفة، ليس لغيابها. وبين الأولى والثانية، لأقترب من ذاتى واصلت الكتابة، عندما كان سببها الأول قد فقد

الأهمية بالفعل. ما ملخص ما أقوم بعمله؟ ما الحاصل؟ ما النتيجة الحقيقية التى أستطيع استخراجها؟ ما انفصلتُ عنه، ما زلتُ منفصلاً عنه. عن هذا البعد المكتشف مرة أخرى عن الآخرين، اقتصر على الحصول، مؤقتاً، على وعى جديد. لكن، ماذا عنى؟ هذا المشروع لكتابة سيرة ذاتية عبر طرق تريد أن تكون مختلفة، جامعاً بالقدر نفسه الفن والحقيقة، ماذا خرج منها؟ أى مبنى؟ أى جسر؟ أى مقاومة ومن أية مادة؟ سأجيب أننى اقتربت. سأجيب أننى ضبطتُ الجسد على ظله، أننى ضغطت على الصمولة المفكوكة.

أبعد عينىّ عن الورقة وأرى يدى تتحرك تحت الضوء. أرى الجلد مترهلاً فى بعض الأماكن والحركات، أرى شبكة الأوردة، الشعر، تجعيدات مفاصل الأصابع، أشعر فى عينىّ بمنحنى صلب للأظافر مثل تُرس، وأعرف أننى لم أشعر أبداً بهذا الصفر الخاص بى. أحرك يدى وأعرف أن رغبتى التى تحركها، أننى أنا هذه الرغبة وهذه اليد، أريح ساعدىّ على المنضدة وأشعر بضغطة فوق الخشب والقوة التى يقاومها بها الخشب. هذه الراحة (إنها جيدة، جيدة هى) ليست جسدية، أو جسدية فقط بعد ذلك، ليست نقطة بداية، هى النقطة التى وصلت لها. أُعيد قراءة هذه الصفحات من البداية وأبحث عن المكان، الموقف، الكلمة أو ما بين السطور لتكون اليقين المفترض عند طى الورق: فى كل لحظة أنا كما أنا، فى

كل لحظة أشعر أننى شخص آخر. تنقصنى راحة قطعية من الزمن، المكان الذى يفصل الطريق الذى سرته عن الطريق الذى ينقصنى لأسيره. تنقصنى (لأتذكر دروس الكيمياء الأولية القديمة جداً) الحالة الوسيطة المائعة فى التحول مما هو غازى لما هو صلب، وهكذا توقفت قليلاً من أجل إدراك أفضل للحركة.

الاختلاف بين صور إس وسادة لا لاپا هو اختلافى: اختلاف يمكن أن يُحَس على الفور. لا أحد سيراهن على أنهما من اليد نفسها، أو سيسخر كثيراً قبل تأكيد ذلك. فيما يكمن اختلاف المؤلف؟ إذا كان هذا الرسم مختلفاً عن ذلك الرسم، فما الشىء الذى يميزهما؟ حركة المعصم، ضغط الأصابع على قلم الفحم أو على الفرشاة؟ لكن ليس هناك اختلاف فى طريقة حلاقة ذقنى، واليد نفسها أيضاً هى مَنْ تقوم بذلك. ليس هناك اختلاف فى طريقة مسك الشوكة، وهى اليد نفسها التى تمسكها. الآن توقفتُ لأحك عينىّ بظهر يدى (حركة طفولية ما زلتُ أحتفظ بها) الشىء نفسه الحركة وسببها. رغم هذا، هذه اليد نفسها رسمت ولونت أشياء متساوية بطريقة مختلفة: لا فرق بين إس وسادة لا لاپا، إلا أن لوحتيهما مختلفتان. فسادة لا لاپا فى نهاية الأمر الصورة الثانية لإس ولوعيى. أرسم وألوّن. على الورقة وعلى القماش، تصف اليد الشبكة غير المرئية نفسها للحركات، لكن ما أن تترسب على المادة، وتحول الحركة إلى مادة،

تولّد الإشارة صورة - زمن مختلف، كأن الأعصاب التى تنطلق من العين ستتجمع الآن فى منطقة جديدة من المخ، بالطبع متصلة على الفور، لكنها أرشيف لتجرية أخرى و بالتالى مصدر لمعلومة جديدة.

يصعب علىّ الوصول للنهاية. أتحقق أن الأسهل بالنسبة إلىّ أن أقول مَن كنتُ مِن أن أؤكد من أنا اليوم. هذا النص يمكن أن أستمر فيه حتى نهاية حياتى، بالفائدة نفسها أو العدمية التى امتلكتها حتى الآن. أشك، مع ذلك، أن الحكاية يوم بيوم بلا مشروع (أشير إلى الحكاية، لا يوم بيوم، التى يتضمنها) يمكن أن تجذبنى جداً لمواصلة هذا التأكيد (إن أسميته ذات مرة تحليلاً، فقد بالغتُ). مع ذلك، وحيداً كما أجد نفسى الآن، بلا فن أو استعداد لتعلمه، ينمو بداخلى توتر حاولتُ من قبل شرحه بالكلمات، وهو ما لم يتركنى أقف. هذا التوتر هو ما يملأ بالرسومات كراسة المسودات، وهو ما يجعلنى أتوقف أمام صورة سادة لا لاپا واللوحة المنسوخة لڤيتالى دا بولونيا، هو كذلك ما دفعنى نحو حامل الرسم حيث وضعت قماشة غير قادر أنا على العمل فيها. لأننى لا أعرف ماذا سأرسم. أرسمُ منذ أكثر من عشرين عاماً، لكننى سأكذب إن أقسمت إن لدىّ عشرين عاماً من الخبرة فى الرسم: خبرتى هى خبرة صورة متكررة خلال عشرين عامداً، صورة مصنوعة من بعض الألوان الأساسية وعبر بعض الإيماءات الثابتة. إن كان الموديل رجلاً أم امرأة، شاباً أم عجوزًا، سميناً أم نحيفاً، أشقر

أم أسمر، ذكياً أم غبياً، فقط كان الأمر يتطلب ضبطاً بشكل منسجم إلى حد ما: الرسام كان يقلد الموديل. تعد صورة سادة لا لايا مرسومة بتكنيك آخر مختلف، أو ربما لا تكون كذلك بشكل عميق: العادات لا تتعدّل، أياً كانت، بين ليلة وضحاها، ولا طرق الرسم، يا لها من عادات، ولو بإرادة الرسام البسيطة. ما من معجزات في الرسم. ما أسميته تقنية أخرى حقيقته الكبرى أنه نتيجة لاستحالة التفاعل الفورى أمام الموديلات الجديدة، مع الدلال الذى هو طبيعتى بالفعل. أرى الآن أن أول فعل لتمردى (أعذر نفسى للمبالغة فى الكلمة لما تسببه لى من متعة) كان قرار رسم اللوحة الثانية لإس. قمت بذلك خفية، خفية عن جميع الناس، لكن ـ على وجه الخصوص، بعيداً عن نظر الموديل. كان تمرداً يحوى كثيراً من الجبن. أو الخجل. أمام سادة لا لايا (أبطال البيت الموريسكى، الزعامة الصغيرة لفال- فلور، البعد يخلق الحماية، سيدات الزمن الفائت، بارون لافوس، لا مايا، سيد بئر نينائيس(*)، الحرباء لم تغير لونها. لو كانت داكنة، تظل داكنة، وبعينين داكنتين كما سجلتُ وتختفى وراء الألوان التى كانت تعارض الحرباء أو (بدقة أكثر) التى كانت الحرباء تعارضها. (لا أعتقد، إن أصلحتُ بشكل أفضل ما كتبته فى التو، أن هناك دقة كبرى فى هذا الشكل التعبيرى الثانى أكثر من الشكل الفائت. أشك أن جويا عارض كارلوس الرابع عندما رسمه بين

(*) أسماء روايات برتغالية من القرن التاسع عشر. (المؤلف).

العائلة المالكة [إن وجد تعارض من هذا الجانب، أعتقد أن هذا يمكن أن يتفكك فى ثلاثة أو أربعة عناصر استشهدتُ بها من قبل: رضا وصبر واحتقار، وهذا قابل للتغير]: أمام تلك المجموعة من الفاسدين، نظر جويا إلى ملامحهم ببرود، ولما لم يجد شيئاً يستحق تحسينه فى الرسم، جعلهم أكثر قبحاً. يمكن أن يكون هذا تعارضاً، لكننا لا نعرف ذلك بالفعل سوى اليوم، لأنه أثناء ذلك تقدم تاريخ المؤسسات الملكية بشكل عام وتاريخ هذه على وجه الخصوص، ولأننا نعرف ما كان فى ١٨٠٠[تاريخ لوحة عائلة كارلوس الرابع] ولم يكن جويا يعرفه بعد: أنه فى ١٨١٤ كان سيبدع صوره المنحوتة كوارث الحرب، وأنه فى عام ١٨١٤ سيرسم الثانى من مايو، والإعدام فى الثالث من مايو، وفى نهاية حياته تأتى «الرسومات السوداء وحماقات».

هل عارضتُ سادة لا لابا؟ (عارضتُ بالبرتغالية عند تفكيكها ستصير باللاتينية opus me وهو ما يعنى عملى) لا أعتقد ذلك. الأكثر دقة (فى النهاية) هو قولى: كنت مُعارَضاً. المعارضة يمكن أن تكون فقط حركة فكاهية، أمر يأتى ويمر، ويعكس، فى ظنى، فى أغلب المرات، علاقة تبعية، علاقة خضوع. ومن هنا نبدأ، باكتشاف علاقة الأدنى بالأعلى. الخطوة التالية هى الخروج من هذه العلاقة بثورة، لكن، لو أمكن عمل ذلك، سيتحول حينها التعارض سريعاً إلى كون الشخص مُعارَضاً، حتى يُحتفظ بالدَفعة الأولى

والاستمرارية، التوتر المتواصل، القدم الثابتة على أرض تنتمى لنا، والقدم الأخرى تتقدم. ألف ضربة متكررة تفتح ثقباً فى الجدار، هذا الجدار نفسه سيقع بالكامل أمام الضغط المتواصل المُمارس فى جبهة واسعة النطاق بما فيه الكفاية: الفارق بين منقار وبلدوزر.

هكذا أشعر اليوم أننى داخل أربعة جدران أو أتجول فى المدينة: مُعارِضاً لـ. لماذا؟ أولاً، للصور التى رسمتها ولنفسى عند رسمى لها، لا لما كنت عليه عندما رسمتها: فلا أستطيع معارضة نفسى لما كنته، واليوم أقل من أى وقت مضى: أريد أن أستدعى ما كنته (وأعتقد أننى فى نهاية الأمر قد فعلت ذلك) كمن يستدعى ظله الذى بقى خلفه ويبدو لنا قذراً، منتشراً فى محيطه، فقط يمكن إعادة إدراكه عبر جو حميمى دائخ، لكنه يخصنا كما العرق أو المَنى. معارض كذلك لما حولى. أعتقد حتى أن الجزء الأكبر من توترى هذا، يأتى الآن من هناك. أشعر كأننى جندى مستثار فقد صبره مع تأخر هجوم العدو والتقدم، أو كطفل يرتجف من طاقة متراكمة ما أن ينتهى من لعبة يشتاق لأخرى. أنهيتُ (حسبتُ، تحققتُ، هدمتُ، أهلكتُ) ماضياً وسلوكاً، وأتحقق أننى لم أفعل أكثر من تهيئة أرض: قذفت الحجارة، اقتلعت الخضرة، سويت بالأرض كل ما طاله نظرى، وبهذه الطريقة (كما بكلمات أخرى وأسباب أخرى كتبت) صنعت صحراءً.

أنـا الآن واقف فى المـركـز، مـدرك أن هـذا هـو المكان الذى يتحـتم علىّ تشييـده (إذا كـان عـبارة عن بيت)، لكن دون معرفة شىء آخر.

عـنـدمـا انعزل جويا فى منزله الريفى (يسمونه بيت الأصم)، أى صحـراء صنعـهـا أو سـكنـتـه، أصم وصحـراء، لـكن أليس فـقط بسـبب هـذا المرض؟ لن أنسـخ هـنـا سيـرة جـويـا ولا تـاريخ إسـبـانـيـا فى وقـتـه. أتكلم عنى، لا عـنـه، قـد يـنـبـغى أن أتحدث عن البرتغال (إذا لم يكن الأمـر صعباً)، لا عن إسبانيا. لكن الناس، مـختلفون، رغم أنهم متسـاوون جداً، والـبلاد هى هـذه الاختلافات وهذا التسـاوى المركب (عنـد تـركيبه) بلا نهـايـة، أحيـانـاً نجد اتـفـاقـات حـول الحـدود والأزمـنـة، وأحيـانـاً أخرى تبحث كل منها عن الأخرى بالتبادل، أو تـرفـضـهـا. عـنـدمـا رسـم جـويـا فى ١٨١٤ لـوحـتـيـه عن أحـداث مـايـو ١٨٠٨ وفـرنـانـدو الـسـابـع جـدد مـحـاكم التفتيش، ما عـلاقـة هـذا بالبرتغال، أو أى عـلاقـة يتحـتم وجـودهـا؟ مع أنـنـا كنـا بلـداً مُحـتلاً عـشـرات المـرات (أمـريكان، ألمان، إنجليـز، فـرنسيون، بلجكيون، وأكثر من خمسة أنواع من العواصم البرتغالية: محتكرة، ذات ملكية كبرى، استعمارية، مضاربة فى البورصة، مـحـتـالـة)، ليس لـديـنـا مـايـو نـتـذكـره ونـعـيـد إحـيـاءه من خلال الرسم والكتابة، ولو وجد هذا الرسـام، فليس جويا. لكن إذا نظرت للسنوات البرتغالية التى تتضمن حياتى، وأقول أسماء مثل سالازار ثريجيرا سانتوس كوستا كارمونا أجوستينيو لورينكو تيوتونيو بيريرا

بايّس دى سوسا رافاييل دوق أنطونيو فيّرو كارنيّرو باتشيكو مارثيلو كايتانو توماس مورييزا بابتيستا ريبيلو دى سوسا أدريانو موريّرا سيلڤا بايّس روى باتريثيو ڤيّجا سيما وأنطونيو ريبيرو(*)، تتبادر إلى ذهنى المحاولة، وأتخلى عنها، عارضاً سريعاً مرسوم فرناندو السابع هنا، بهدف تقديم جزء مشروح عن البرتغال، ما زال مختبئاً: العنوان المجيد للكاثوليكيين، والذى يختلف به ملوك إسبانيا عن أمراء المسيحية الآخرين بعدم تسامحهم فى مملكتهم مع مَن يمارس ديناً آخر غير الكاثوليكية، الحوارية والرومانية، حث قلبى بقوة على توظيف كل الوسائل التى وضعها الرب فى يدى لاستحقاق هذا.

الاضطرابات الخطيرة والحرب التى دمّرتْ كل مقاطعات المملكة خلال ستة أعوام؛ وجود فرق أجنبية فيها، خلال كل هذا الوقت، تابعة لطوائف عديدة، كلها تقريباً ملوثة بالكره والضغينة للديانة الكاثوليكية؛ الفوضى التى تتبع دائماً مثل هذه الشرور، مع غياب الحذر المتخذ فى تلك العصور لأجل التأهب لضروريات الدين، منح للمذنبين رخصة كاملة للعيش كما يريدون وفرصة للدخول فى المملكة ودس آراء خبيثة فى الشعب عبر الوسائل المستخدمة نفسها فى البلاد الأخرى. مع النظر، من ناحية، للحصول على علاج لمرض خطير والحفاظ تحت سلطتى على

(*) رموز سياسية من البرتغال فى مرحلة سالازار والمرحلة التالية.(المترجمة).

الديانة المقدسة ليسوع المسيح، الذى نحبه وفى سبيله ضحى شعبى بحياته ويعيش سعيداً جداً، وأيضاً بالنظر إلى التوصيات التى تفرضها القوانين الأساسية للمملكة على الأمير الحاكم، والتى أقسمت أنا على حمايتها والحفاظ عليها، ولأنها الوسيلة الأفضل لحماية رعاياىّ من النزاعات الداخلية وإبقائهم فى حالة من السكون والهدوء، وأعتقد أن من المنفعة الكبرى فى الظروف الحالية إصلاح محكمة التفتيش لتمارس قضاءها. ذكّرنى حكماء وأساقفة فاضلون وهيئات مهمة للغاية وفردية، كنسية وعلمانية، أنه يجب علينا الامتنان لهذه المحكمة التى لم تدنسها إسبانيا بالأخطاء التى أثارتْ اختصاصات كهذه فى بلاد أخرى خلال القرن السادس عشر، بينما بلدنا كانت تزدهر فى كل مجالات الأدب، برجال عظماء، بقداسة وفضيلة؛ إن واحدة من الوسائل الرئيسية المستخدمة من قِبَل قامع أوروبا لنشر الفساد والخلاف المفيدين له، كان تدمير هذه المحكمة بحجة أنها لا تتفق مع تنوير العصر؛ وأنه لاحقاً، استغلتْ نداءات المحاكم العليا العامة نفس الحجة وذريعة الدستور لإلغائها بشكل عاصف ورغم أنف الأمة. لهذه الأسباب أشاروا علىّ بإخلاص إعادة هذه المحكمة؛ وأنا، أجبتُ لطلبهم وإرادة الشعب، الذى فى الحنين لحبه لديانة بلاده بمبادرة خاصة رمّم بعض المحاكم الأكثر دونية فى مهامها؛ قررتُ، منذ الآن، ترميم مجلس ديوان التفتيش ومحاكم أخرى للعمل

المقدّس وأن تواصل مهامها فى ممارسة اختصاصها. بالصدفة (السيئة) أصحاب الأسماء التى أوردتها استلهموا ويستلهمون من الكلمات المضجرة والمنافقة هذه، بالصدفة (السيئة) من كلمات أكثر بعداً عن ملكنا جوان الثالث (الرحيم) عندما ناشد البابا فى ١٥٣١أن يُنشئ فى البرتغال محاكم التفتيش. بالصدفة (السيئة) من أشخاص أكثر حداثة، من موسولينى وهتلر، المتوفيين الآن. لكن بدون شك تعلم فرانكو (القائد الأعلى) مع فرناندو السابع، سالازار مع معلمين قلمرية، تلامذة وأبناء شرعيون أو غير شرعيين لجوان الثالث وسلالته الفأرية من أربعة قرون. أما مارسيلو، التلميذ طوال حياته، فينظر حوله ولا يجد فى العالم من يتبع: يقترب الزمن من عفونته.

وأنا، ماذا أفعل؟ أنا، برتغالى، رسام كنتُ من بيت مرفه واليوم عاطلاً، أنا، رسام صور لحامين ومحميين من سالازار ومارسيلو وقمع الرقابة وبوليس سالازار السياسى، لهذا محمى من قِبَل أولئك الذين يحمون بحماية أنفسهم، وبالتالى فالمحمى حامى بالفعل، رغم أن ذلك يخالف الفكرة. ماذا أفعل؟ الصحراء مخلوقة من حولى لأملأها، بماذا؟ بنقل، مثل أمور أخرى، صفحتين من ماركس والاعتقاد بعمق فيهما، امتلاك علم كافٍ وذكاء ليتشابها مع التاريخ والاعتراف بأنهما دقيقان، ماذا سيكون إن لم يكن هذا عمل مثقف؟ السيد ماركس: فى هذا العالم الصغير والمجتمع الذى هو عملى، تتحول علاقات الإنتاج: من أجل مَنْ سيعمل

الرسام الآن؟ لماذا؟ ولأجل أى شىء؟ هل يرغب أحد فى الرسام، هل يقدره أحد، هل يأتى أحد لهذه الصحراء للبحث عنه؟ يتحرك هنا (وليس فقط الآن) التجريد الذى يغوى الرسامين: فهم ينسخون الوهم الذى يُظهره صندوق الدنيا، يهزونه برقة أحياناً ويستمرون مدركين من قبل أنه لن يظهر مطلقاً وجه إنسانى فى لعبة المرايات والقطع الملونة. ربما يكون ملئاً للصحراء، لكنه ليس تعميرها. مع أنه (ولهذا يستطيع أن يصل فهمى كرسام برتغالى للطبقة البرجوازية) لا تكفى طوبوغرافية الوجوه لتعمير الصحارى والأقمشة الخالية: تظل خالية. ومع ذلك، علينا أن نعطى وقتاً للزمن. فالوقت يحدده الزمن وحده. ثورة شعب مدريد، فى ١٨٠٨ استعد لها جويا ١٨١٤ .حقيقةً أن التاريخ يتحرك بسرعة أكبر من الناس التى ترسم وتكتب عنه. على الأرجح لا يمكن تجنب ذلك. سألت نفسى: إذا كان لدىّ دور ألعبه غداً، ما الأحوال التى حدثت اليوم ستبقى فى انتظارى؟ (إلا إذا كان هذا الأمل فى عدالة موزعة، فى النهاية، مظاهرة حامية لروح الكره. فلتعارضها، إذًا، روح الإرادة. أتمنى أن أعرف كيف فكّر جويا فى هذا الأمر. وماركس.)

ـ ٢٩ ـ

اعتقلوا أنطونيو منذ ثلاثة أيام. عرفتُ ذلك هذا الصباح، عن طريق تشيكو، فى الوكالة التى أعمل بها منذ ما يقرب من شهر. دخل تشيكو الاستوديو مفزوعاً، سريع الكلمات، وربما لا، كانت كلماته قليلة. كنت أنا من أسمع الكلمات بسرعة، دون أن أستطيع تصديقها: «اعتقلوا أنطونيو» .تبادلنا النظر، أنا وتشيكو، أنا غير مصدق، وهو متأكد مما يقوله، لكن كلانا يفكر فى الشىء نفسه: «أنطونيو معتقل؟ لكن، لماذا أنطونيو معتقل؟ ماذا فعل؟ أو الأفضل ماذا كان يفعل ليسجنوه؟ مما كنا نعرفه، فأنطونيو... لكن ماذا نعرف نحن عن أنطونيو؟ أعرف أن كلانا يفكر فى هذا، لأنه بعد ذلك، فى حوارنا، قال كل منا للآخر هذه الأشياء: أنطونيو لم يكن سياسياً، لم نلحظ شيئاً أبداً. من المؤكد أننى لم أكن أراه منذ شهور كثيرة، لكن تشيكو، الذى كان معه منذ أسبوع، قال لى الآن، وكان

يقسم بذلك، إنه لم يكن ينتبه إلى أى تغيير فى تصرفاته وسلوكه: كانا يتحدثان عن أمور معتادة، عامة، كما كان مألوفاً فى مجموعتنا، مع نشاطها الغائب، وكانا قد قررا حتى الذهاب للأكل معاً ذات يوم من هذه الأيام. «هل فهمت؟ لم يحدث شىء يحملنى للتفكير أنه... هل تعتقد أن أنطونيو متورط فى شىء» أجبت: «لا أعرف أكثر منك. عندما كنا نتكلم فى السياسة، لم يُظهر أنطونيو أبداً اهتماماً أكثر من أى منا. لكنى أفكر الآن أنه كان يبدو متحفظاً، حتى أنه متحفظ أكثر من اللازم. ربما لم يكن لديه ثقة» ماذا يجرى يا رجل. فى مجموعتنا دائماً ثقة أكبر. «لكنها على الأرجح ليست التى يحتاجها ليفتح قلبه. بعيداً عن كل شىء، ما هذه المجموعة؟ بالنسبة لأنطونيو هى - بلا شك - مجموعة كغيرها من المجموعات، وهى ليست أكثرها أهمية على ما يبدو». سمع تشيكو، كان وجهه كمن يشرح لنفسه ما يسمع، وأجاب: «ليس تفكيراً سيئاً. يمكن أن يكون لديك حق»، «كيف عرفت بغيابه»، من الغداء الذى كنا اتفقنا عليه. اتصلت بمنزله أول أمس وأمس، مرات عديدة وفى ساعات مختلفة، لم يرفع التليفون. فكرت أنه ذهب إلى شنترين، ليقضى بضعة أيام مع العائلة، لكنه متحفظ جداً فى هذه المسألة كما تعلم، فلا يكون مهندساً معمارياً ويذهب هكذا بلا روية، دون إخبارى بتأجيل الغداء. قررت وقتها الذهاب هذا الصباح إلى بيته. رننت الجرس مرات كثيرة، ولا شىء.

طرقت باب جاره فى الدور، وخرجت فتاة متأنقة جداً وبمجرد سؤالى لها أغلقت الباب فى وجهى. فهمت أنها كانت خائفة. أغلب الظن أنها راقبتنى من العين السحرية. ألححتُ بابتسامة، ونجحت فى جعلها تخبرنى بالقصة. منذ ثلاثة أيام، فى الساعة السابعة، سحبه البوليس السياسى من السرير. قاموا بتقييده وحمله. أغلب الظن أنه فى سجن كاسياس. قامتْ بوقفة، نظرتْ إلىّ وهمهمتْ: «أنطونيو» .أنطونيو الذى ربما لم نقدره حق قدره، والآن نتحدث عنه بحميمية واحترام لا شك فيهما، وأعتقد أنه حتى بشعور حسد وغيرة لا يمكن وصفهما. (عطش برجوازى صغير للاستشهاد). نهضت من على الكرسى، اقتربت من النافذة، نظرت نحو الخارج دون أن أرى أو أسجل بحماس ما كنت أراه، والتفت إلى تشيكو: «كيف حاله الآن» «أعتقد أنه سيتحمل. أنطونيو صلب» ونحن، ماذا سنفعل؟ يجب أن نبلغ عائلته نعم، لكن من يعرف عنوان أو تليفون والديّه؟ أنا لا أعرفه ولا أنا أيضاً. ربما أحد من الآخرين يعرفه. يجب علينا أن نحاول. «تشيكو متعجلاً» سأتولى ذلك أنا. سوف أهاتف كل الناس.

لم يكن أحد يعرفه. لهذه التفصيلة، ولتفاصيل أخرى كثيرة فعلها دون أن يخرج من لا مبالاته، أرى لأى حد كان أنطونيو متحفظاً معنا. لا أرى نفسى محقاً فى انتقاده. لو كان يمارس السياسة بنشاط، لو كان عضواً فى حزب، فلا بد أننا كنا نبدو له، فى

جميع الظروف، مجموعة ساذجة من المضطربين، من المتشنجين نفسياً واجتماعياً. والحقيقة أننا جميعاً، أو معظمنا (فأنا نفسى استثناء فى هذا) كنا نجد متعة، منذ أن كوّنا المجموعة، فى لعبة التعبير عن الإحساس والعاطفة، بالتوازى مع نبرة السخرية التى تتظاهر بقص هذه الأهمية. كأننا فى كل لحظة نقول لأنفسنا: صدّق ما أقوله لك بحيث أبدو كأننى لا أريدك أن تصدقه. وأكثر: لو أنك لا تصدق ما أقوله لك، وبدا عليك أنك لا تصدق ما يجب تصديقه، سأعرف أنك لا تقدرّنى، لأنك لو قدرتنى، ستعرف أيضاً أن هذه طريقة الأشخاص الأذكياء لفتح قلبهم. وأكثر: طريقة أخرى، مختلفة عن هذه الطريقة، إنها علامة لسوء التربية، لروح رجعية، لقلة إحساس. تجاوز أنطونيو التعقيدات الجاهزة وصمتَ. أنظر خلفى، أراه من جديد، استحضره من غيابه، أسعى لإعادة كلمات مسترسلة وجمل له، على طول السنين، ودائماً أجد الشخص الذى كان يسمع أكثر مما كان يتكلم. أتذكر أنه كان هو بالتحديد من نصحنى بقراءة مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى، ولاحقاً سألنى إذا كنت اشتريت الكتاب من قبل، لكن لم يكن لدى الوقت. وأتذكر أننى بعد ذلك لم أكن قادراً على أن أقول له إننى قرأته عندما قرأت الكتاب آخر الأمر، لكن ليس بأكمله. يجب أن يبقى هذا كاعتراف لأنها الحقيقة. أتذكر مشهد اللوحة المكتشفة فى غرفة المهملات، تلك المغطاة باللون الأسود الذى كان يُخفى الصورة الثانية

لإس (كم تبدو لى بعيداً)، وأتحقق منها فى ضوء موقف اليوم هذا. فى ضوء ما تفعله (لى) هذه الصفحات. فكل شئ يبدو لى الآن واضحاً. أنطونيو سيصيبه اليأس، سيثور ضد جميع من يحتفون بذكرى الهدف والنتيجة المادية للصورة، سيثور ضدى على وجه الخصوص (مع أننى لا أعرف السبب، إلا أننى قادر على فهم موقفه). عند استفزازى، كنت أُظهر دونية: حدثت الأمور بعد ذلك بحيث إن هذه الدونية المفترضة أصبحت واضحة للجميع، وكان الموقف المخزى الذى أبقيت فيه نفسى كلما كان أكثر وضوحاً كان أكثر بديهية. لكن، لو كانت دونية (كنت أفترضها، لا أؤكدها)، ربما فى هذه اللحظة لم يكن أمامى حل آخر: فالعدوانية المكبوتة قفزت ضد النقطة الأكثر ضعفاً من السور: حينها، كنت أنا الأكثر عرضة للأذى فى المجموعة وربما البرئ الأكثر نفعاً. كلانا، كل منا لسببه ولأسبابه، بقى فى حالة سيئة. أتأمل اليوم هذا، ولو أن هذا التأمل لا يصلح لشئ آخر، إلا أنه يشرح لى، وهذا حسن بالفعل، ما السبب الذى لأجله لم يحركنى أبداً غضب أو رغبة سيئة ضده. لا أستطيع قول إننى أحس غيابه: اكتشفت أننى دائماً أشعر به، بلا وعى. أشعر به الآن أكثر، وهذا كل شئ.

هاتفنى تشيكو حالاً ليقول لى إنه لا أحد من المجموعة يعرف أين يعيش والدا أنطونيو. اتفقنا على أنه من الضرورى عمل شئ، لكننا لا نعرف ما هو.

ألمحت له أن نسافر إلى كاسياس فى اليوم التالى ليخبرونا بشىء، وافق تشيكو، لكن فى اليوم التالى لا، لديه أشياء كثيرة لعملها، ومن المستحيل إلغاء مقابلات وزيارات العملاء، فأنت تعرف العمل، ولا يمكن أن أضر الوكالة. فلأذهب بمفردى مع ريكاردو ، فهو طبيب، أو مع ساندرا، المتأهبة والعنيدة. «بدونى»؟ فكرتُ. نعم، سأذهب، لكننى لن أبحث عن ساندرا لأمر كهذا، فأنا مضطر لمعرفة ترتيب هذه الأمور وحدى. «إلا إذا كنت تريد الذهاب بعد غد» أضاف تشيكو بلا حماس. لا، لا يمكننا إضاعة الوقت، يجب أن يكون غداً.

سأذهب. أعرف عن كاسياس الأسوار التى تظهر من الطريق. وعن السجون لا شىء. أو أعرف شيئاً، لو كانت الأعين تكفى: أتذكر السجون ، لـ بيرانيزى، صور معسكرات الاعتقال الهتلرية، صور متعددة من السينما. صور. أى أننى لا أعرف شيئاً لسد هذه الضرورة. فى هذه اللحظة، أنطونيو يعرف الباقى: الزنزانة، التحقيقات، الحراس، الأكل، السرير. وربما التعذيب. ليس فقط الاعتداء الجسدى، المباشر، بل ربما الحرمان من النوم بالفعل. أو الوقوف كما التمثال. لا أحد سيطلعنى على شىء. لست قريبه، ولا أستطيع ادعاء أى سبب يقنعهم. بمجرد التحدث (أين؟ مع من؟) سيأخذون رقم سيارتى وسيقرونوها بالقضية، بالتحقيق، بالمذكرة: كل المعلومات يمكن أن تفيد، لا شىء آخر، فما يبدو اليوم بدون أهمية، غداً

يصير أساسياً. بالنسبة إلى البوليس لم يكن أنطونيو مهماً، ثم أصبح كذلك. ماذا فعل؟ ماذا يعرف ؟ أين كان، فى أى لحظة تورط أنطونيو فى فعل قاده فى وقت لاحق إلى السجن؟ ومتى تورط؟ كم من الوقت كان يعرف أنه يمكن أن يُعتقَل، لأنه باختياره وضع نفسه فى موقف يمكن أن يكون هكذا؟ عندما كان أنطونيو يتحدث معنا، أو يذهب إلى السينما، أو يتنزه، أو كان هنا فى هذا البيت حيث أنا، كان يرفع فى الهواء لوحة مرسومة بالأسود، أى أفكار كانت تطارده حينها، وأى اضطرابات شعر بها، وأى مواعيد كان يتذكرها أو كان يعرف أنه سيمتلكها، وأين، وكيف؟ ومع من؟ جميعنا لدينا ما نترك الآخرين يعرفونه أو نريد أن يعرفوه، جميعنا نخفى عن هؤلاء أنفسهم شيئاً، وهذه هى قاعدتنا التى تقودنا، والمقبولة ضمنياً، لا جدلياً، لأنها شائعة وعامة، لكن أنطونيو كان يخفى أكثر منا بكثير. كان يخفى ما كان بالنسبة إليه أكثر أهمية، حياته السرية،أمنه، وأمن هؤلاء وأولئك الذين كان تابعاً لهم. وعندما كنا نتحدث ويسمعنا هو، صامتاً، مدخناً، ناظراً إلينا بانتباه، أى نوع من الانتباه كان ذلك؟ وأثناء نطق رده المسموع، أى رد آخر غير رسمى كان يُبنى فى روحه ويصمت؟

كفى تساؤلات. أعود إلى أرض غريمى إس، إلى الأسئلة التى وجهها لى عندما قررت، عبر الصورة الثانية وهذه الصفحات، معرفة من كان إس. سرت فى دائرة ووصلت إلى حيث كنت فى البداية ـ بعد أن

كنت قد سافرتُ. لا ينبغى أن أبدأ فى استجواب نفسى من جديد، متسائلاً عن أنطونيو الذى يشبه إس، لكن لأسباب أخرى، لم يرغب أن يجيبنى. إما أن أعرف الشىء بنفسى أو لن أعرفه أبداً. واليوم، فى داخل دائرتى التى تجولتُ فيها فى جميع الاتجاهات، أعرف على الأقل أين السور وأين الحدود. لا أحد يتخطى الحدود لو لم يكن يعرفها. وهو الفرق بين الدائرة والخط الحلزونى.

- ٣٠ -

حدث كما كنت أنتظره. من بوابة المتراس الشمالى قادونى إلى المتراس الجنوبى. ملأت بطاقة ببياناتى وانتظرت ما يقرب من ساعة. وعندما راق لهم، نادونى. لم أمر من الممر. اهتم بى ضابط شاب، شبه أمرد، باحترام بارد وغير حميم، وأكد أنه إذا لم أكن من أقارب المسجون فلن أستطيع رؤيته. سألت إذا كان أنطونيو بخير، لم يجبنى، سألته إذا كانوا قد أخبروا عائلته، أجاب أن هذا ليس من شأنى. وأضاف: كونك جئت إلى هنا وتقول إنك صديق المسجون ليس دليلاً حتى على أنك تعرفه. وكما ترى لا أستطيع إعطاءك أية معلومة. هل تريد شيئاً آخر؟ رافقنى حتى الباب. خرجتُ دون النظر إليه ودون النطق بكلمة. صعدت الطريق الوعر حتى الساحة الحدودية لبوابة المتراس الشمالى حيث تركت السيارة. فتحت الباب، جلست، أمسكت المقود بكل قوتى شاعراً بالإهانة حتى أعماق عظامى. عبر

واجهة السيارة كنت أرى الحارس الجمهورى فى كشك الحراسة و فوقه، على طول جدار منخفض، حارسان آخران مسلحان بالبنادق. كانت هذه هى كاكسياس. مبنى كئيب وعالٍ على اليمين، نوافذ بشبائك، زنازين لم أعرف كيف كانت، ساعات وساعات من الاستجواب، الضرب، وأيام وليال متتالية دون نوم، والوقوف كما التمثال إلى أن تمزق الأقدام أربطة الأحذية - أشاء كنت أسمع عنها والآن يعرفها أنطونيو بالتجربة الخاصة. تحركت بالسيارة وببطء نزلت الطريق الذى أدى بى إلى طريق ذى اتجاهين. كنت قوى العزيمة. فى اليوم التالى سأذهب إلى سنتاريم(*) ولن أستريح ولن أخرج من هناك مادمت لم أتحدث مع والدى أنطونيو. هذا أقل ما أستطيع فعله.

(*) سنتاريم: إحدى مدن البرتغال، تقع فى شمال العاصمة لشبونة. (المترجمة).

- ٣١ -

لم يكن الذهاب ضرورياً. عندما حل مساء ذلك اليوم نفسه، فى قرابة السابعة، رن الهاتف. فكرت أنه تشيكو، مع أننى بلّغته من قبل بفشل رحلتى إلى كاكسياس. رفعت سماعة التليفون وقلت رقمى. سمعت صوت امرأة: «أنا أخت أنطونيو. سيسرنى التحدث معك شخصياً. هل هذا ممكن؟» فى نصف ثانية سألت نفسى إذا كان أنطونيو قد حدثنا ذات مرة عن أخته. ربما نعم، منذ وقت طويل، عَرَضاً، كما كان يحدثنا عن والديّه عَرَضاً. أجبت: «طبعاً. أنا تحت أمرك. أين تفضلين أن نتقابل؟ يمكننى أن أخرج الآن. أم أنك تتكلمين من سنتاريم» .لم أجد أقل حيرة من جانبها: «أنا فى لشبونة. هل لديك مانع فى أن نتحدث فى بيتك؟» «لا مانع. متى ستأتين؟ الآن»؟ نعم، الآن سأبقى فى انتظارك «كنت سأغلق، لكن فجأة خطرت ببالى فكرة» اسمعى، اسمعى، سجلى اسم

الشارع «ردت هى ببساطة» «ليس ضرورياً. معى عنوانك».

وضعتُ الهاتف وأنا مندهش قليلاً من مفاجأة الزيارة. شعرت أننى سعيد لمعرفة أخبار عن أنطونيو، لكننى اكتشفت توتراً، فضلاً عن سعادة، عند انتباهى لانتفاضى ولعجلتى، التى بها كنت أرتب المنزل بأقصى سرعة، حافظاً الثياب المبعثرة على الكراسى، موجهاً لكمات لوسادات الأريكة لفضها. كنت أريد أن يكون البيت مرتباً. وضعت فوطاً نظيفة فى الحمام، غطيت بالبلاستيك (لكن ليس بشكل فنى) إحدى الأوانى الخزفية القذرة التى كانت موجودة فى المطبخ. فعلت كل هذا فى لحظة، وتحتم علىّ الجلوس بكتاب، أنظر له، وربما أقرؤه. كان عملاً عن براك، كل شىء عندما عرفت فى هذه اللحظة.

الساعة الآن الثانية ليلاً (أو صباحاً أو فجراً لمن ينهضون مبكراً) وصلت الشارع فى التو. سأوصل أخت أنطونيو لمنزله، حيث ستقضى الليل. بقينا معاً أكثر من ست ساعات وأعتقد أننى يجب تسميتها إم: نقول إنه هاجس فى النهاية، أو رغبة غير محدودة، أو تشاؤم من الإشارات الاسترضائية. أكتب ببطء، أكتب بعد ست ساعات من الحوار، لكن ذلك غير ممكن ومن المحتمل ألا أعرف التعبير، كما لو أن ما عشته فى اللحظة من أحاسيس وعواطف ستظهر هنا مرتبة، لن أقول مصنفة، كما لو أنها ستنتقل من يد إلى أخرى ومعدة طبقاً لثقلها وكثافتها ولونها(بالفعل لم أترك

الرسم). هذا ما فعلته على طول مائتى صفحة تقريباً، ربما فعلتُ ذلك مائتى مرة. ليس بوسعى أن أفعل ذلك بشكل آخر، وإن شرعتُ فى هذه الكتابة فذلك بالتحديد لأمنح لنفسى وقتاً، لأفكر وقتاً أطول. ميلاد، حياة، موت، إنها حقائق كونية وتعاقب طبيعى. إذا أردنا تحويلها إلى حقيقة شخصية وتتابع ثقافى، ينبغى أن نكتب أكثر بكثير من الثلاثة أفعال مرتبة بهذا الترتيب المعد، وقبول، بين طرفين كلاهما عدم، أن الحياة تحتوى على بعض الميلادات والميتات، ليس فقط حياة الغرباء الذين يلمسوننا ويجرحوننا بطريقةٍ ما، بل آخرين منا: مثل الحية، نغيّر جلدنا كلما ضاق علينا، أو عندما تنقصنا القوة أو نختبئ بداخلنا، وهذا يحدث فقط للبشر. جلد عجوز، جاف، هش، يغطى هذه الصفحات بقشور بيضاء وسوداء وهى الكلمات والفراغات بينها. فى هذه اللحظة سأقول إننى مسلوخ مثل سان بارتولوميه، صورةٌ لا ألماً. لا يزال لدى بقايا جلد قديم، لكن يفيض عنى ألياف العضلات وأحبال الأوتار وشبكة هشة تمتد بالفعل، انسلاخ أول لدودتى القزيّة الشخصية التى أفترض أنها داخل نبتتها سيكون لها حياة متعاقبة وليس موتاً. لا تبدو لى مرحلة الشرنقة مستحقة للتقدير: عدم قابليتها للحياة كما هى يتناقض مع استمراريتها التى هى التدفق الحى، فى رأيى. (ومع ذلك فالشرنقة تعيش).

الباب هو، فى الوقت نفسه، فتحة وذلك الذى يغلقها. فى الروايات وفى الحياة، أشخاص

وشخصيات تستهلك جزءًا من وقتها فى الدخول والخروج من البيوت أو من أماكن أخرى. يُعتقد أنه فعل تافه، حركة لا تستحق عادةً الملاحظة أو تسجيلها خاص. فلأتذكر أنا، فقط الأكثر تأدباً من الرسامين (ماجريت) الذى لاحظ الباب والمرور منه بعينين مندهشتين وربما قلقتين. أبواب ماجريت، المفتوحة أو الموارية، لا تضمن أنه فى الجانب الآخر يوجد ما كنا قد تركناه هناك. ندخل أولاً، نجد غرفة نوم، ندخل ثانية فنجد فراغاً حراً ومضاءً مع سحب مارة ببطء فوق أزرق باهت، صاف جداً. من الغريب أن الأدب (إن كنتُ قد رأيتُ لوحات كثيرة، فقد قرأتُ أيضاً كتباً كثيرة) لم يعط أهمية للأبواب، لهذه الألواح الرحبة المتجمعة أو الألواح المتحركة، لهذه الأغطية التى يوفر غطاؤها الرأسى الجاذبية الأرضية. يدهشنى، بشكل خاص، أن يُؤخذ على أنه بلا مغزى ما أقوله فيُعتبَر مساحة مهتزة بين القوائم الخشبية. ومع ذلك، من هنا تمر الأجسام وتتوقف لتنظر.

كنتُ على هذه الحال عندما رأيتُ أخت أنطونيو. أعتقدتُ أننى منتبه، لكننى لم أسمعها تصعد السلم. القرعة المفاجئة والقصيرة للجرس جعلتنى أقفز، أرمى الكتاب، أتمنى بطفولية، بينما أعبر المرسم، أن يكون غطاء العين السحرية مرفوعاً،أن أفتح الباب وأغلقه وراءها. حركة مركبة متطورة دون وقفات. حان وقت التوقف القصير جداً، وقت كسر القشرة غير المرئية التى تغطى فتحة الباب، وقت التردد اللحظى للأقدام

على العتبة، الوقت الذى لأجله تبحث وتتقابل العيون التى ترى والأخرى التى تنتظر. رجل وامرأة. أكرر: أكتب هذا بعد ذلك بساعات. أحكى ما حدث من وجهة نظر ما حدث: لا أصف، أتذكر وأعيد البناء. أضم الشعور اللمسى الأخير إلى الأول، وذاك، المُعاد بناؤه الآن، أعيد تكوينه على مستوى آخر: ودعتُ إم منذ قليل بضغطة على يدها، ليست هكذا بالضبط، لكنها كانت ضغطة تشبه الضغطة التى استقبلتها بها: كان هناك بين الإيماءتين، سأقول، مساواة. الوقت المنصرم بين الإيماءتين أتُخذ، حينئذٍ، كلحظة منفردة وليس كتسلسل متتابع للساعات، ممتلئة أو ليست لهذا الحد، متدفقة أو كثيفة، متوقفة، أو، على العكس، سريعة كالبرق. لذا، فهذه الحكاية ستبدو أنها تحتوى أكثر أو أقل من الحقيقة. ولن يُعرف أبداً ما حواه الوقت المحصور حقاً هنا.

ظلت إم واقفة عند الباب، ناظرة إلىّ. أول ما رأيته كانت عيناها صافيين، صفراوين أو ذهبيتين أو شقراوين، واسعتين، مفتوحتين، مسمرتين فىّ كنافذة لا أعرف إذا كانتا مفتوحتين أكثر نحو الداخل أو نحو الخارج. شعرها، القصير، بلون العينين وبعد ذلك يصير أكثر قتامة تحت الضوء الكهربائى. وجهها مثلث الشكل، بذقنٍ دقيقة. فمها مرتجف فى كل محيطه، جرّاء أثر لخط مفاجئ لنقط صغيرة جداً تغير بالتتابع من نبرته، وبثقة سيتكلم. أنفها صغير، مرسوم بشكل مقنع. أقصر منى بشبر. مرنة الجسم. هزيلة

الكتفين. رفيعة الخصر، كمراهقة، فوق فخذين لامرأة. عندها أربعون عاماً، عام أكثر، أو عام أقل. ستكون هذه تفاصيل نظرة طويلة بالنسبة إلى من يقول إنه رآها فقط وقت مرورها من الباب، دخولها، بقائها واقفة، جلوسها بعد ذلك، بينما بعض الكلمات تشرد معها الملاحظة، فى تلك اللحظة ولكل الأسباب كنت غير قادر على التدقيق. مع ذلك، أتذكر أنه بعد مرور ست ساعات من النظرات، من الكلمات، من الوقفات: مثلاً، فى المطعم فقط لاحظت خفقان شفتيها الغريب، ولا فى بيتى أتاح لى شبه الظل الأول للمساء اكتشافها فوراً.

كررتُ العبارة التى كانت قد بدأت بها كلامها معى عبر التليفون: «أنا أخت أنطونى» أضافت: «اسمى إم» .فتحتُ الباب أكثر للسماح لها بالدخول. قدمت نفسى. «أخى حدثنى عن حضرتك» «حدثك» فاجأنى أكثر ما كانت تُظهره بينما كنت أقودها لأريكتى المتقوضة أطرافها . «هل تريدين تناول شىء»؟ أجابت بلا، قليلاً ما أشرب. «أظن أنك تريد أن تسألنى عن سبب مجيئى إلى بيتك، وأنك لم تسألنى للطفك» رسمت فى الهواء حركة لا تترجم فى كلمات، لكننى كنت أريد قول الشىء نفسه، أو على الأقل الجزء الأول. منذ وقت طويل قال لى أنطونيو إنه إذا حدث شىء، إذا قبضوا عليه كما حدث، أن آتى لرؤيتك. ولهذا أنا هنا .«كيف أشرح ما شعرت به؟ سوف أقوله بهذه الطريقة: الخطوط البيانية

العلاقاتية (هل توجد هذه الكلمة؟) تتذبذب وتستقر، حاولتْ وضع الروابط فى أماكن الكسر، بعضها استطاع ذلك، وأخرى ظلتْ متذبذبة، بعيدة، تبحث عن روابط أخرى. «لكن لا أعتقد أننى يمكننى أن أكون عوناً كبيراً اليوم» قطعت حديثى بينما كنت أتذكر الوجه الأمرد والبارد للشرطى. «اليوم ذهبت إلى كاكسياس ولم أحصل على شىء» «ذهبت إلى كاكسياس؟ أنا أيضاً كنت هناك. لم يتركونى أرى أنطونيو. حتى الأربعاء من الأسبوع القادم، قالوا لى» «حتى الأربعاء؟ أما أنا فقالوا لى إنه ليس لديهم أى معلومات. ولا هم مضطرون لذلك»، «جميعنا نعرف أنهم ليسوا مضطرين لذلك. يفعلون ما يرغبون. لم يبلغونا فى سنتاريم حتى أمس. وأنطونيو له أربعة أيام محبوساً». لم تكن إم متكئة على وسادات الأريكة، لكنها لم تبد إشارة للتوتر أو العصبية. «أنا وأنطونيو أصدقاء، لكننا لم نر بعضنا كثيراً فى الأوقات الأخيرة. ما قلته منذ قليل فاجأنى، فى الحقيقة» «أن أبحث عنك إذا حدث شىء» «نعم»، «لابد أن له أسبابه. لكن هناك احتمالية يجب أن أثنيها. تقول إنك لم تر أنطونيو» «نعم» «إذًا لم يكن بينكما أية علاقة سياسية» «لا» نظرت لى إم بتأن، إلى وجهى، كمَنْ يقيّم معادلة قبل محاولة حلها أو موديل قبل رسم الملمح الأول.' «فى هذه الحالة طلب أخى أن آتى لرؤية الشخص فقط» ابتسمت: «فيما يبدو نعم، الشخص. أعتذر إذا كان هذا قليلا» ابتسمت هى أيضاً. (إم لم

تبتسم كما هو شائع بين الأشخاص، حيث يفصلون ببطء الشفاه، مضحيين. ابتسامة إم تُفتح فجأة وتتأخر فى الخمود: كانت تبتسم كطفلة، العجائب التى تجعلها تبتسم تستمر عجائب بعد ابتسامتها، ولهذا تحتفظ بها. رغم أننى، فى هذا المشهد العابر، لا ينبغى إدراجى فى هذه المرتبة). «أشكرك كثيراً. فعلت أكثر مما كان واجبك. ذهبت إلى كاكسياس، حاولتَ، أعتقد أن أخى كان محقاً» «لو من الممكن أن أفيدك فى أى شىء، اعتمدى علىّ. لا أريد أن أترك أنطونيو فى حالة سيئة» هذه المرة سارت الأمور بشكل جيداً جداً: ابتسم كلانا لفترة. ثم تذكرت السجن، تخيلت ما سوف يحدث وشعرت بالسوء. «أى انطباع تركه لديك حبس أنطونيو» سألتُ. وضعت هى يديها متقاطعة فوق ركبتها: «لا انطباع على وجه الخصوص، حزن، طبعاً، قلق . أحاول أن أفكر فقط فى أن أنطونيو يعيش بضعة أيام فى مكان آخر، وأن هذه الأيام، قلت أم كثرت، هى أيضاً حياته وأن المكان هو أحد الأماكن الممكنة للحياة لكل واحد منا» قالت هذا بأسلوب حازم، لكن غير واضح، كأن أهمية الكلمات منعت مهارات الأسلوب. «قلت حضرتك: كل واحد منا. أنا مواطن سوقىّ، بدون اهتمام سياسى، ولن أكون إذًا ضمن تعميمك» جميعنا هكذا. حضرتك صديق أنطونيو. ذهبت إلى كاكسياس، فى هذه اللحظة ستفكر الشرطة فى معرفة المزيد عن الزائر. وإذا لم تبدأ بعد، فلن تتأخر. أنا أخت أنطونيو، ذهبت إلى

كاكسياس، وأنا هنا فى بيتك، ربما يراقبوننى «ابتسمت إم الآن نصف ابتسامة» كما ترى، بين الحرية والاشتباه، بين الاشتباه والسجن، المسافات صغيرة. لكن لا يجب أن تقلق زيادة عن اللازم. فالشرطة لا تستطيع وضع كل الناس الذين تشتبه فيهم فى السجن. من ناحية أخرى، النظام الفاشى وجد طريقة جيدة وبسيطة لحل هذه المشكلة. كاكسياس هى فقط سجن داخل سجن آخر أكبر، وهو البلد. إنه أمر عملى، كما ترى. بشكل عام، المشتبه فيهم يتجولون كما يحبون داخل السجن الأكبر، وعندما يصبحون خطيرين، ينتقلون إلى السجون الأصغر: كاكسياس وبينيتشى وأماكن أخرى أقل شهرة. وهذا كل شىء «ما كان يؤثر فىّ البساطة. نهضتُ من أريكتى، أضأتُ الأنوار وذهبت لتحضير كأس ويسكى لها وأخرى لى، وضعت الثلج الذى سحبته من الدلو المعد، شارد الذهن، دون تذكر أن إم قالت إنها قليلاً ما تشرب. عندما مددت لها الكأس انتبهت إلى الحماقة (ولا حتى كنت أعرف إذا كان يعجبها الويسكى)، لكنها تلقته بطبيعية وحملته مباشرةً إلى فمها. شربت أيضاً. «هل اعتقلوك قبل ذلك» نعم منذ كثير؟ منذ عدة سنوات. مرتان، الأولى، ثلاثة أشهر، والثانية، ثمانية وكيف كنت تقضينها؟ «بشكل غير جيد على الإطلاق. لكن هناك مَنْ لديه أسباب أكبر للتظلم»

ساد بعد ذلك صمت. رسمى البيانى العلاقاتى كان قد استعاد الاستقرار، لكن ببعض الخطوط المهيأة

بطريقة أخرى. فى وسطهم يسير خط حلزونى، يدور حول نفسه، متذبذباً نحو جانب آخر، سأقول بلا تبصر، مثل دولابية(*) فى نقطة ماء. كنت أرى هذا فى لوحة، وبالكاد رؤيته أفزعتنى: كانت لوحة مجردة وكانت تكتمل داخلى. فكرت: «الدولابية ليست مجردة، مع أننى أفضل تناولها على هذا النحو عندما أبتلعها بجرعة ماء» .انقسمت بين هذه التفاهة وبين التعبير المنتبه المُركز فى إم. هو منهج أستخدمه كثيراً، لكن فى هذه الحالة يبدو لى أننى كنت أفترض خيانة معينة. كان يبدو لى أن الصمت يطول زيادة عن اللازم ورغبت فى قطعه، لكنها سبقت: «قال لى أنطونيو إنه رسام» (آه، هذه اللغة عاجزة عن الصواب مرات كثيرة، إذا لم نولِ تركيزاً فائقاً. فأنطونيو مهندس، والرسام هو أنا). أجبت: «لا شىء من المبالغة، فلكى تكون رساماً، لا يكفى أن ترسم. لكى تكون كاتباً، لا يكفى أن تكتب. أنطونيو يعرف جيداً أى نوع من الرسامين أكون. أى نوع من الرسامين كنت. أرسم صوراً شخصية للناس الذين يستطيعون الدفع جيداً. وهذا ليس برسم» «ألأنه رسم صور، أم لأنه يُدفع فيه جيداً؟» نظرت لها بصرامة: الآن كانت تلمسنى: «لأنه رسم سيئ» .نظرت إم حولها: باستثناء بعض الرسومات التحضيرية القديمة، بضع رسومات للطبيعة الميتة، صور طبق الأصل جيدة الجودة وتستحق النظر، لدىّ فقط على الجدران صورة سادة

(*) الدولابية: حيوانات مجهرية مائية. (المترجمة).

لا لاپا واللوحة المقلدة لفيتالى دا بولونيا. «لا أستطيع الحكم ولا أنا فاهمة. لكن تلك اللوحة [سادة لا لاپا] أليست لحضرتك» «هى كذلك» «إذًا تبدو لى لوحة جيدة» «أيضاً بالنسبة إلىَّ تبدو هكذا. هى لم تنته. فالزبائن لا يريدونها» فجأة تذكرت مشهدًا طرديًا من قصر لاپا الصغير، بالقماش معلقاً، مشغولاً فقط بألا تمحى الصورة - وضحكت بملء فمى.ضحكت إم أيضاً، لطفاً. «ما الذى يضحكك؟ هل يمكننى أن أعرف؟».

طبعاً يمكنها، وكنت أتمنى أن أحكى لها. اختلقتُ حكاية مفصلة عن الحدث، متذكراً، ليس الموقف الحقيقى بقدر ما وصفته فى هذه الصفحات. «جعلهم الجشع يخسرون. كان الحل أن يتركونى أكمل الصورة ودفع ثمنها (لكن هذا ما كانوا يتحاشونه) وبعد ذلك تدميرها. وهكذا،خرجتُ أنا رابحاً: لم أفقد لوحة تعجبنى» تسلينا بالسخرية من الموقف. ساد صمت آخر، لكنه مختلف: للمرة الأولى بدا لى (أنا متأكد من ناحيتى) أن لقاءنا كرجل وامرأة، وكل واحدٍ منا واعٍ بجنسه وبجنس الآخر. نهضت هى ووضعتْ الكأس نصف فارغة، حيث ثقلت رأسها على الأريكة (كانت ترقد فى منتصف الحوار) وظلت تنظر نحو قطعة الثلج التى كانت تذوب فى القاع. «هل تريدين أخرى»؟ سألتُ. حركتْ رأسها. رفعتْ عينيها نحوى، ببطء شديد: «لو أننى لم أفهم خطأ، هذه اللوحة مُختلفة عن اللوحات اللاتى كنت قد رسمتها» «مختلفة جداً»

«لماذا» «من الصعب قول ذلك. هذه الشهور الأخيرة كانت بالنسبة إلىّ التأمل العميق. فكرتُ، أخذتُ بعض الملاحظات، وعندما ظهر هذا الطلب، خطر ببالى ما تعرفينه. خاب أملى بالقدر الكافى» «والآن؟ ماذا تفعل؟ العودة إلى رسوماتك القديمة»؟أجبت فجأة، بفظاظة غير مناسبة، لكننى لم أستطع تفاديها: «لا» السحابة البيضاء فوق الخلفية الزرقاء كانت قد دخلت وخرجت. عُدنا مرة أخرى هادئين. قالت إم: «أعتقد أنك فعلت خيراً. لكن يجب أن تعيش» «وجدت وظيفة فى وكالة نشر. طبيعة الحياة. هناك يعمل تشيكو، لا أعرف إذا كان أنطونيو حدثك عنه ذات مرة» «لم يقل لى شيئاً أبداً. لا أعرفه» (لكنه كان يتحدث عنى: محير أنطونيو). «فى هذه اللحظة لا أعرف ماذا أرسم. سوف أترك الوقت يمضى وسأرى لاحقاً. على الأقل أرجو هذا» «وهذه اللوحة التى هناك، ما هى»؟ «كانت لعبة خاصة بى، استلهمتها من لوحة لرسام إيطالى من القرن الرابع عشر. تلك لبطاقة بريدية» بقينا صامتين مرة أخرى. حينها نهضت إم. نهضتْ كحيوان صغير له شعر، قط، سنجاب، أو كلب البحر، كأنها تخرج من نفسها: كان هذا هو الانطباع الغريب الذى أعطته لى. مرت لحظة، بقيت جالساً أنظر لها بقلق. هل ستتصرفين الآن؟ «حسن، لقد تعرفتُ عليك. يجب أن أنصرف» نهضتُ حينها، مكتشفاً أننى لم أعرف شيئاً عنها، أننى أريد أن أعرف أكثر وأننى لا أستطيع تركها ترحل. «هل ستذهبين إلى سنتاريم؟

دون أن تعرفى شيئاً آخر عن أنطونيو» «سأسافر إلى سنتاريم غداً. هذه الليلة سأبات فى منزل أخى. معنا مفتاح بيته» «إذًا، لماذا تضطرين للذهاب إلى هناك؟ لقد عرفتينى، قولى. لا يبدو لى منطقياً أن يفترق الأشخاص بعد التعارف، ولا يزال أقل منطقية أنهم يفترقون؛ لأنهم تعارفوا بالفعل. ليس مألوفاً أن أكون محقاً، لكن هذه المرة يجب أن تعترفى أن الأمر لا يمكن تخطيه. ألا تريدين تناول العشاء معى؟ «خرجتْ منى هكذا، على غفلة. ولا أنا نفسى كنت أعرف متى بدأت الكلام. فالتلقائية، فىّ، أمر غريب. ترددت إم للحظة، أو كانت فقط لحظة شهيق، وأجابت: «نعم».

اقتنع كلانا أنها كانت بالضبط ساعة العشاء. فى دقيقتين كنا على السلم. نزلت هى أمامى محنية رأسها قليلاً حتى لا تفقد رؤية درجات السلم التى لم تكن تعرفها، وكنت أرى قفاها الرقيق، الرفيع جداً، الناعم حد الضغط على قلبى. تحركت عواطفى كطفل، لا كرجل. كنت أنزل دون استعجال، بمرونة كثيفة مدهشة. كانت كعوب الأحذية (هاجس قديم خاص بى) ترن بطريقة عادية، ثابتة، ليست زائدة عن الحد، فى تناسبها الصحيح الذى يوجد هنا مثلما أصفه الآن. فى قاع السلم، فى منعطف حيث خف الضوء، مددت إصبعى الإبهام والسبابة نحو عنقها. كنت أعرف أننى لن ألمسها، ولم ألمسها، لكن أصابعى ظلت تعرف المسافة: قليلة جداً، إلى حد كبير.

سأختصر. تناولنا العشاء واصطحبتها حتى باب

بيت أخيها. لكن العشاء كان بطيئاً بحوار لا ينقطع، بعدها تجولنا طويلاً فى المدينة، نتحدث بلا توقف. لم أحدثها عن هذه الصفحات، لكن حدثتها عن بعض مما يُقال فيها. عنها، عرفتُ أنها تزوجت شاباً وأنها انفصلت بعد أقل من أربعة أعوام. ليس لديها أبناء. تعيش فى سنتاريم مع والديها منذ اثنى عشر عاماً، عندما كان يجب على العائلة، بسبب التزامات للنظام المهنى لوالدها، ترك لشبونة. أنطونيو يكبرها بعامين. دون شهادة جامعية (أتحدث عن إم.) وتعمل مع محام. تأتى قليلاً إلى لشبونة. «عملى كله هناك» قالت بنبرة كسولة وفى الوقت نفسه مميزة. وباستثناء بعض الكلام حول موقف أخيها، لم نعد للحديث عن السياسة. دفعتُ حساب عشائها بطبيعية لم أتجرأ بسببها حتى على مناقشتها. عندما انتبهتُ إلى أننى أستعد لدفع الحساب كله، نظرت إلىّ مدة ثانيتين (ثانيتان من نظرتها وقت قليل وزمن متسع) وسألتْ دون أن ترفع صوتها: «لماذا؟» وبينما كنت أبحث عن إجابة (لم أجدها) فتحتْ شنطتها ووضعت النقود على المائدة. ودعنا بعضنا عند باب بيت أنطونيو. سألتها: «متى أستطيع رؤيتك؟» أجابت هى: «الأربعاء. عندما أستطيع، سأهاتفك» ناسين شكليات ضغطة الأيدى الشديدة المعتادة، مددنا أيدينا. لم يستغرق ذلك وقتاً طويلاً، بالكاد احتك الجلد «تصبحين على خير» قلتُ. «فليكن كل شىء على ما يرام» أجابتْ هى مبتسمة.

- ٣٢ -

لم تهاتفنى إم من لشبونة، بل من سنتاريم. وليس الأربعاء، بل الثلاثاء ليلاً. رفعت السماعة معتقداً أن تشيكو سيملى تعليمات اليوم التالى أو انتكاسة لكارمو، أو غضب شديد لساندرا. أو تكليف من أحد لا يعيش فى هذا العالم. عندما سمعت صوتها شعرت بانقباض قوى فى الضفيرة الشمسية (أو انشراح؟ أو تفريغ عصبى؟)، وقفز القلب حتى مائة وعشر نبضات، أو ما يقرب، حيث ستأتى الأربعاء، كما اتفقنا، لكن ليس وحدها. إنه سيصحبها والداها، ربما يُسمَح أن يستقبل أنطونيو زائرين. إن الجميع يطلب منى معروفاً (انتبهت حينها أن إم حدثت عنى والديّها: صديق أنطونيو الثقة)، إن لم يكن يُضايقنى، وإن لم يسبب لى اضطراباً زائداً فى عملى، أن أصطحبهم إلى كاكسياس. إن ذلك لخير أبويها، القلقينِ على ابنهما «لم يعودا شابين. هذه الأمور لا يتحملونها جيداً» .قلت لها موافق على كل شىء، مبتسماً، بينما

كان من الواضح أن المناسبة ليست لذلك. حددنا المكان وساعة اللقاء. أتوا فى القطار. «والأكل؟» سألتُ. إنه لا أهمية له، فسيأكلان فى سنتاريم. تحدثنا قليلاً، ووصل الحديث لنهايته: «شكراً جزيلاً» قالت بصوت واضح ومباشر. بقيتُ بسماعة التليفون فى يدى، مبتسماً من جديد، بتعبير مبهم، ربما سعيد.

خلال هذه الأيام الأخيرة لم أكتب شيئاً، لأننى لا أريد تحويل هذه الصفحات إلى يوميات. إن كانت كذلك، لسجلتُ كل الساعات التى قضيتها ساهراً متذكراً اللقاء مع إم، وقارئاً ما كتبته عن هذا اللقاء. هنا مبالغة واضحة، لكن، بالنظر إلى الخلف، لا أرى نشاطاً روحياً آخر يشغلنى أكثر. فكرت فى تطوير اختصار هذا اللقاء، لكنها ستكون المرة الأولى التى أفعل فيها هذا منذ أن بدأت الكتابة. فضلتُ عدم تغيير ولا حتى سطر. أقول اليوم - فى النهاية - إن إم تجذبنى. حسن، ماذا يقصد رجل عندما يقول هذا عن امرأة؟ بشكل عام، أنه ينجذب لصحبتها إلى السرير. ماذا أقول؟ أقول الحقيقة. أقول إننى حقاً أريد أن أنام مع إم. بالقوة لكونى رجلاً ولكونها امرأة؟ لا. المرأة هى ساندرا، وهى ليست قليلة، ولم تحرك أبداً أصغر شعرة فى جسدى. تجذبنى إم لأننى تحدثتُ معها ست ساعات ولم أتعب ولم أرغب فى الصمت. تجذبنى إم لأن حديثها يسير فى خط مستقيم، حديث لا يعرف الأزقة، يجتاز جدران ومقاومات الجلد أو يتسم بتحفظات عقلية حذرة. تجذبنى لأنها سيدة جميلة

وذكية، أو ذكية وجميلة. باختصار: تجذبنى إم. منذ عشرين عاماً كتبت حباً الآن أضعه فى انتباهى. مع العمر، نتعلم أن نعتنى بالكلمات. نستعملها على وجه سيئ، نُلبسها الحق أو العكس، دون أن ننظر، وذات يوم نجدها مستهلكة كبدلة قديمة ونخجل منها، كما أتذكر أننى خجلتُ من بنطلون استخدمته وكان يجب علىّ استخدامه، مُنسل من أسفله، وكل أسبوع كنت أقصه بمقص بحذر، منتبهاً إلى عدم قصه أكثر من اللازم. أعتقد أننى خلال هذه الصفحات أظهرت بعض العناية بالكلمات، أياً كانت. إذًا، بالكاد اضطررتُ لكتابة حب، وعندما فعلت ذلك لم يكن الأمر يتعلق بى، أو تعلق فقط بشكل جزئى. الآن بما أنى (كلى) فى القضية، كيف لا أستخدم العناية نفسها؟ ربما أصل حتى إلى إخفاء الكلمة، إن كانت محددة. سأصنع منها، كما فى ألعاب المدرسة الابتدائية، كلمات أخرى: غصن، روما(*)، عُمر، توت، أو بحر، كمن يصنع تعريشات من حولها لكى تنمو الكلمة الحقيقية وتعطى ثمارها. لكن، بعد رؤية كل شىء، سأقول بوضوح: حب، وأتمنى أن يحدث.

عند الساعة المتفق عليها كنت أمام محطة سانتا أبولونيا. انتظرت تقريباً عشرين دقيقة (تأخير) وفى النهاية رأيت إم مع والديّها. أشك أن الأشخاص لديهم القدرة على التحكم فى الحواس بصواب كما يُقال:

(*) حب بالإسبانية: آمور. هنا استخدمها المؤلفة مبعثرة:رامو، روما،ومار، مورا، أو مار. (المترجمة).

عن الرؤية يمكننى أنا التحدث، فبمجرد أن وددت رؤية أبوى إم فقط، انتبهت لهما عندما كان الثلاثة بالفعل أمامى، أو أنا أمامهم، لو كنت أنا من تحرك. قدمتنى إم كفلان، صديق أنطونيو، شددت على اليدين المجعدتين، نظرت أخيراً إلى وجهين متعبين (شديدى المرض، ليسا حزينين) وتركت عينى تستسلمان لرغبتها الطبيعية. كانت إم قريبة جداً، بعينين شفافتين مع ضوء الظهيرة الطفيف، وبفمها النابض. ضفيرتى الشمسية عادت لتسجيل الصدمة. بالطبع، تحدثنا. تحدثنا عن كل شىء، عن أنطونيو، عن السجن، عن النظام، عن الموقف فى البلاد (شىء نادر: الأم والأب كانا يتحدثان بيقين وحُجة) تحدثنا بينما كنت أقود السيارة عبر بايكسا، عبر طريق الحرية. كانت إم بجانبى، مستندة بهدوء على المقعد وأحياناً تلتفت قليلاً للحديث مع والديّها. زوج فى الأمام، زوج آخر فى الخلف. تنفست عميقاً، شعرت بزيادة فجائية فى نشاط الذراعين والكتفين وانقباض فى أسفل البطن. لم يعبنى ذلك، لم أقبل رياء انتقادى لذلك لأن فى الخلف كان عجوزان قلقان أمام موقف ابنهما. كانا هادئين، كما كانت الابنة هادئة. أمام إشارة مرور حمراء، نظرت للخلف لأستعيد الانتباه ما كانت تقوله الأم، ورأيت سيدى سانتريم، بجانب سادة لالاپا، كانا صورة هزلية (أشير إلى سادة لا لاپا الحقيقيين، بلحمهم وعظمهم، لأن سادة الصورة هم بالفعل صورة هزلية من الصورة الهزلية التى هم عليها). دخلنا فى

طريق ذى اتجاهين وأسرعت: فلم نكن نريد الوصول متأخرين، لم نكن نريد إعطاء سادة كاكسياس ذريعة حتى يرفضوا دخولنا. درنا عبر طريق غير مباشر للسجن، أسفل شجر أوكاليبتوس. كان يدخل عبر نافذة السيارة المفتوحة رائحة الأشجار الدافئة، هذه الرائحة للقرفة والفلفل الأسود التى تفتح الرئتين وتمنح الدوخة. بدأت فى صعود المنحدر وسمعت والد إم يقول فى الخلف: «كل شىء كما هو» سألته: «هل حضرتك أيضاً كنت مسجوناً هنا؟» لا، «لكننا أتينا لرؤية ابنتنا» نظرت بجانبى إلى إم ، كانت خجلانة قليلاً. كان ينقصنى فقط خجل الصبية هذا. فى هذه اللحظة أحببتها.

دخلت فى السد الترابى المقابل للبوابة. ركنت، فتحت الأبواب. قالت الأم: «ألن يزعجك انتظارنا؟ لأنه» «سوف أنتظر الوقت المحدد. الشىء الوحيد الذى أشعر به هو عدم قدرتى على فعل شىء أكثر» ابتعدوا فى اتجاه الباب، جنباً إلى جنب، الأم فى الوسط. حارس الكشك قام بسؤالهم و إم تجيب. ولم أستطع سماع ما يقولونه. ظلوا منتظرين. كانت لحظة التفتت فيها إم ناحيتى وابتسمت. رفعت يدى، ليس كمَنْ يودع، بل كمَنْ يقترب. بعد برهة فُتح الباب واختفوا خلاله. بينما كنت أنتظر (أربعين دقيقة)، وصل ناس أكثر. كُررت المحادثة عبر باب الكشك، الانتظار، ثم الدخول عبر البوابة التى كانت تبدو مفتوحة كُرهاً، فقط فجوة، حيث كان يدخل الناس

مضغوطين تقريباً. تمشيت حول السيارة، جلست على سور صغير من الحجر بحافته أعشاب جافة. مرت دقائق، نهضت وذهبت بالقرب من الكشك: كان الحارس يتحدث عبر التليفون، كان يسمع ويجيب. نظر إلىّ من هناك، من شبه الظل، ثم اقترب من الباب الصغير: «هل ترغب فى شىء» «لا، أنتظر بعض الأشخاص الذين دخلوا منذ برهة» «لا تستطيع أن توجد هنا، بجانب البوابة. ابتعد» .أعطيته ظهرى بدون رد. ابن قحبة.

عندما خرجت إم ووالداها، كنت أنا داخل السيارة أستمع إلى الراديو. ذهبت لمقابلتهم. كانت عينا الأم حمراوين ومبللتين، لكنها كانت دموع حديثة، لحظة الخروج، ربما بعد عبور البوابة. ذقن الأب كانت تبدو من الصخر. كانت إم شاحبة: «ماذا حدث؟» سألتُ. السؤال لم يكن مهماً، لكن، ما الشىء الآخر الذى كان يمكننى قوله؟ دخلنا. هل ننصرف؟ قالت إم بصوت خفيض. تحركت ببطء، سرت حول السور وبدأت فى نزول طريق ممتلئ بالمطبات (فى حالة سيئة عمداً، أعتقد أنا، من أجل تصعيب أى هروب بالعربة، تأخير، اعطاء وقت لإطلاق النار) أصبح مالوفاً بالنسبة لى. «ضربوه»قالت إم «قام بعمل إشارة لنا تعنى أنهم كانوا يضربونه، لكنه لم يكن يتكلم؟» «يا ولدى همهمت الأم. «احك لى أكثر. كيف وجدتموه؟ هل أعطاكم أية رسالة للأصدقاء» اكتشفت الابتسامة السريعة والجانبية لـ إم. «رسائل للأصدقاء، لا. لكنه

قال لى ألا أنسى الاتصال بالرسام لتبييض قفص الدجاج. قلت له إننى كلمته بالفعل، وألا يقلق. من لا يعجبه شيء من هذا سيذهب إلى الشرطى. فينبغى عليه الاعتقاد بأننا كنا نتحدث بالشفرة» .ضحك الكل قليلاً. «أنطونيو» همهمت. لا تنس الاتصال بالرسام من أجل تبييض قفص الدجاج. فى ماذا كان يفكر فىّ عندما قام بالتوصية؟ الرسام، أنا، نوع اللوحة المغطاة بالأسود، تلك التى كانت مختارة من قبل منذ وقتٍ طويل لأجل هذا الظرف، إذا كانت قد سُلمت.

أخبرتنى إم أنه فى اليوم التالى، عند حلول المساء، سيحضر أحد لرؤيتى فى البيت، عامل بالسكة الحديد، معه طرد من الملابس وأشياء للاستعمال الشخصى، فضلاً عن كتب، كان يؤذن لأنطونيو بتلقيها. طلبت منى أن أحملها فى اليوم التالى لكاكسياس وأسلمها فى البوابة. هذه المرة لم تسألنى إذا كانت تزعجنى الحمولة. كانت توصية أكثر منها طلباً. أفضلها هكذا. فى بايسكا، أطلقتُ سؤالاً:«هل تريدون الراحة قليلاً فى بيتى»؟ نظرتْ إم إلى الساعة: «لا أعتقد أنه لدينا وقت» ابتسمتْ: فقط لصعود الأربعة طوابق تلك كان واضحاً أن الوالدين كانا يعرفان أنها أتت لرؤيتى. جعلتنى متحيراً هذه العلاقة الشفافة: عادةً تحافظ الناس حتى على ذلك الذى لم يكن موجودًا للحفاظ عليه، وبين الآباء والأبناء، إذا لم تخنى الذاكرة، يكون التحفظ نوعاً من القاعدة، مُقنّعا بأكبر أو أدنى إسراف عاطفى،

خارجى، مخصص لممارسة وظيفة سأقول إنها مسرحية. فى هذا الوقت القليل، لمرة أو مرتين، لما قيل ولما فُهم معناه ضمنياً، كنت قد انتبهت إلى الطبيعة الخاصة للرابط بين إم ووالديها: حرية ربما تكون المرحلة الأخيرة لأكثر علاقة حميمية من العلاقات، شكل من الحرية فى طرف الرابطة، شجرة مولودة فى محيط الغابة.

أوقفت السيارة بالقرب من المحطة ورافقتهم إلى بابها. دائماً أكون منفعلاً أمام سخافة الوداع عند الأرصفة، مع كل ما قيل قبل الآن وبدون وقت للعودة للبدء، مع قطار لم يعتزم الرحيل وساعة تتهجى الثوانى الأخيرة، والارتياح بعد ذلك، فى النهاية، للرحيل، مع أنه، باختفاء العربة الأخيرة بعيداً، بزغت نهنهة بكاء وظهر حزن كان يبدو أنه غير موجود. شكر الوالد مساعدتى، ثم قال: «سنذهب للداخل. لا تتأخرى» بقينا أنا وإم فى المدخل قليلاً، الواحد بجانب الآخر لتفادى الازدحام. أعجبنى كثيراً أن أكون مع حضرتِك «قلتُ، ناظراً لها وجهاً لوجه». أعجبنى كثيراً أن أكون معك «أجابتْ هى. وبتعبير واضح وفى الوقت نفسه جاد، رفعت رأسها ووقفتْ فوق أطراف أصابع قدميها وأعطتنى قبلة على خدى. وبدون كلمات أخرى، مسافر ودع ورحل إلى رحلته، اجتازتْ الممر وعبرتْ الرصيف، بدون النظر نحو الخلف. عدتُ ببطء إلى السيارة، جلستُ. هنا لحظات هكذا فى الحياة: يُكتشف بشكل غير متوقع أن الكمال موجود،

أنها أيضاً كرة صغيرة تسافر عبر الزمن، فارغة، شفافة، مضيئة، وأحياناً (أحياناً نادرة) تأتى فى اتجاهنا، تدور حولنا للحظات قصيرة وتواصل نحو أزواج آخرين وأناس أخرى. كان يبدو لى ـ رغم ذلك ـ أن هذه الكرة لم تسقط وأننى كنت قد سافرت داخلها. حانت لحظة القلق: هممت هذه الكلمات. عبر أفق صحراوى دخل أناس جُدد. هما هذان العجوزان، من هما، أى هدوء لديهما؟ وأنطونيو، المسجون، أى حرية أخذها معه فى السجن؟ وإم التى ابتسمت لى من بعيد، تدوس الرمل بقدمين من ريح، وتستخدم كلمات كأنها حواف من الزجاج و فجأة تقترب وتعطينى قبلة؟ حانت لحظة القلق، أكرر. الكمال موجود عَرَضاً. ليس باستمرار. تقريباً لأجل البقاء. «أعجبنى كثيراً أن أكون معك» قالت. باجتهاد، مهتماً برسم الحروف، أكتب وأعود لكتابة هذه الكلمات. سافرت ببطء. الوقت هو هذه الورقة التى أكتب فيها.

- ٣٣ -

قامت محاولة لانقلاب عسكرى. جنود فرقة المشاه ٥ فى كالداس دى راينيا تقدمتْ نحو لشبونة، لكنها فى النهاية عادت إلى الثكنة. كل الناس تسير مرتجفة. أعطتنى إم نسخة من البيان الرسمى لحركة الضباط. أنقل الجزء الأخير منه: «نؤكد، من الآن، تضامننا الفعال مع الزملاء المسجونين، الذين لن نكل من الدفاع عنهم فى أى ظرف. قضيتهم هى قضيتنا، مع أننا يمكن أن ننقد نفاد صبرهم. رغم هذا، فالعملية التى أطلقوها كانت غير مفيدة. هذه العملية نجحت فى إيقاظ وعى البعض من الذين كانوا لا يزالون مترددين. نجحت أيضاً فى تحديد المجالات المواجهة بوضوح، ومنها تُستخرج دروس ثمينة لأجل المستقبل القريب. نجحت أيضاً فى كشف،بشكل فظ، التناقضات التى يتنازع فيها الجيش و ـ بما أن هذا هو "مرآة الوطن"» - الأزمة العامة للبلد. نجحتْ فى آخر الأمر فى توضيح الطرق التى يلجأ إليها زعماؤنا،

الغياب التام للتردد والتحالفات التى يلجئون إليها لأجل محاولة سحق وشلّ ما لا رجعة فيه. خاصةً، تحت هذا الوضع الأخير، يتوجب علينا التنديد بتدخل البوليس السياسى أو بوليس الأمن العام الفاشى(الذى كان موجهاً مباشرةً من قبل الوزير ووكيل وزراء الدولة للجيش)، معتقلين زملاءنا، وعلى الأقل فى حالة واحدة، لجئوا للضرب بالركلات، قبل الخامسة صباحاً، ودخلوا بيت أحد الزملاء، وأساءوا معاملة زوجته وأبنائه جسدياً، معنوياً ونفسياً وقلبوا البيت رأساً على عقب بدون إذن من النيابة. هذا التدخل للبوليس السياسى لا يُحتمل، يمثل تعدياً بغيضاً على حقوقنا المنتهكة أصلاً، وليس بمقدورنا أن نسمح بتكرار هذه الأفعال، تحت شعور بالأسى إن تعممتْ وأفقدتنا تماماً عزة نفسنا المزعزعة وسمعتنا الهشة التى تتبقى لنا. لكن لم يتوقف هنا "زعماؤنا". استدعوا الحرس الوطنى الجمهورى وأرسلوه ضد زملائنا فى فرقة المشاه ٥ عاهدين إلى تلك الطائفة مهمة غير مقبولة ومهينة لمحاصرة الأكاديمية العسكرية. وبدوره تعاون الفيلق البرتغالى، كاشفاً وجود بادرة عسكرية ومُجرياً عمليات بوليسية مع بوليس الأمن العام والحرس الجمهورى، ووصل اشتراكه إلى اضطهاد قوات فرقة المشاه ٥ التى كانت قد عادت إلى كالداس دى رايّنيا. هل تأتى ربما مناسبة نتمنى فيها أن تتقابل الحكومة و"الزعماء العسكريون" فى الفيلق البرتغالى، مظهرين وجود

عسكرى وبوليسى فى العملية، بالتعاون مع الحرس الجمهورى والأمن العام، الذين خلوا من المقاتلين البواسل لمواصلة سياستهم فيما وراء البحار فى إفريقيا؟ زملاء الفيالق الثلاثة للقوات المسلحة: حادثة سير فرقة المشاه نحو لشبونة، المتصلة بحوادث سبقتها مباشرة تتيح لنا مواصلة حركتنا بطمأنينة وواقعية أكثر. نثق فى روح زملاتكم وتضامنكم لأجل الزملاء المعتقلين (ما يقرب من مائتين، بين ضباط من QP ومن QC رقباء، أونباشين، عسكريين، وجنود)، الذين منحوا أول تجربة حقيقية للبلد وللقوات المسلحة، بأننا غير مستعدين للتسامح فى حالة الأمور هذه. نلجأ أخيراً للجميع ليظلوا على صلة وطيدة بأهداف الحركة المعلنة. فمن الضرورى أن نظل فى تماسك وأن نعيد تقوية بنيتنا، واعين إلى أننا، لو عرفنا أن نكون متماسكين ومستنيرين، سنبلغ عما قريب كل ما نقصده.

ـ ٣٤ ـ

لم تستطع إم البقاء فى لشبونة. أوصلتها إلى كاكسياس (استجوبوا أنطونيو مجدداً، قضى أربعة أيام بلا نوم. جرعة صغيرة علّقت إم؛ استلم كل شىء، باستثناء الكتب، التى احتجزوها) بعد ذلك أخذنا جولة فى سينترا، التى لم تكن تعرفها تقريباً. لم أتكلم كثيراً. لاحظتُ أن صمتها (وبالتالى صمتنا) لم يكن عائقاً: كان فقط زمناً مختلفاً بين زمن الكلمات. أعتقد أنه من المحتمل (بل و المرغوب) أن أبقى بجانبها وقتاً طويلاً صامتاً وأن يكون هذا الصمتُ شكلاً آخر من مواصلة الحوار. أكتب الشىء نفسه بطريقتين مختلفتين، حتى أرى لو أننى أصبتُ بواحدة منهما أفضل: لقد قلتُ و، رغم كل شىء، لا يكفى. ليس دقيقاً؛ مع ذلك، أننا لم نتحدث كثيراً. لكن الكتابة (هناك يكمن ما قد تعلمته) اختيار، كالرسم. تُنتقى الكلمات، الجمل، أجزاء الحوارات، مثلما تُنتقى الألوان أو يحدد اتساع واتجاه السطور. المحيط

المرسوم للوجه يمكن أن يكون مقطوعاً دون أن يكف الوجه عن كونه هكذا: لا خطر من أن الموضوع المتضمن فى ذلك الحد الاختيارى يتلاشى من خلال الشق. للسبب نفسه، عند الكتابة، يُهمل ما لا يخدم الكتابة، مع أن الكلمات تؤدى، فى وقت قولها، الوظيفة الأولى لاستخدامها: ما هو أساسى يظل محفوظاً فى ذلك السطر الآخر المقطوع الذى هو الكتابة.

تناولنا العشاء فى سينترا. كنا قد اتفقنا أن أوصلها إلى سنتاريم. تنزهنا قليلاً فى ميدان پلاثيو. كان الجو بارداً قليلاً وقمت أنا بالتصرف الرجولى العريق: وضعت ذراعى على كتفيها. أردت وضعها أخوياً، وهكذا كان، لكنه لم يكن أخوياً، كان لدى وعى بأن ما كان يحدث وكان ينتج عن قشرة الحرارة كان يبعدنا ويجمعنا. أخذتْ إم بيدها اليسرى يدى اليمنى التى كانت تحمى كتفها وهكذا سرنا حتى السيارة. كان ليلاً. عندما خرجنا من المدينة، تحت نفق من الأشجار التى كانت ترسمها المصابيح، ورقة ورقة، كررتْ: «يروقنى أن أكون معك» .لا أعتقد أن هناك كلمات أفضل يمكن أن تقال لأحد، ولا أعرف كلمات أخرى رغبت أكثر فى سماعها. ماذا كان يجب أن أفعل؟ أن أدخل بالسيارة فى أى منعطف، أن أطفئ الأنوار، أن أجذبها نحوى، أن أثيرها، أن أمزق جيبتها، أن أفتح بلوزتها؟ مغامرة بائسة. كأنها قرأت أفكارى، تصفحتْ نواياىّ، قالت إم: لا يصح أن تتعجل .وأجبتها لست متعجلاً الطريق الآن مستقيم وكان يمكننى

الاستعجال، لكنها لم تكن الرحلة التى كنا نشير إليها.

عدنا للحديث عن الأخ والآباء. «ذلك اليوم قلت لى إن عملك كله كان فى ستاريم. تلك الجملة ليست عادية. ماذا تريدين بقول "كله"»؟ ابتسمت هى: «لديك ذاكرة جيدة» ليست سيئة، لكن، فى هذه الحالة، مازالت أفضل، لأننى كتبت جملتك كلمة كلمة ظلت إم صامتة. عبرنا قرية. كانت الأنوار العمومية تلمس وجهينا وتمر. وعندما غرقنا من جديد فى ظلام الأرض الزراعية، بدأت إم الكلام: أعمل فى مكتب محام. ذهبنا للعيش فى سنتاريم للأسباب التى حكيتها لك من قبل. هناك تعرفت على زوجى. تزوجنا، لم نتفاهم، انفصلنا. عرفت هكذا كل شىء. بالنسبة إلى والدىّ يروق لهما العيش فى سنتاريم. بالنسبة لى، الشىء نفسه، مع أنها مدينة منكمشة، ضيقة. أنشأوها على تلك الربوة، لكن كان يمكن أن تكون مدينة كبيرة. بيت مقابل بيت، شارع مقابل شارع، الأحجار، هى أكثر جمالاً مما يُعتقد. لكن الناس، لا. فى كل الأماكن هناك استثناءات، وهناك أيضاً، لحسن الحظ، لكن آفاق الناس التى تعيش فى سنتاريم ليست كما بورتاس دو سول. من النادر رؤية مدينة أكثر انفتاحاً نحو الخارج، لكنها أكثر انغلاقاً على نفسها «هل آفاقك هى آفاق لاس بورتاس دو سول» «بالضبط: هى للاس بورتاس ذو سو» «ألا تريدى الشرح أكثر» .التزمتُ الصمت مرة أخرى. ثم

نظرتْ إلىّ بانتباه: رأيت عينيها متوترتين، مفتوحتين جداً، لامعتين بسبب ضوء الكرات المضيئة فى اللوحة. كنت أقود بسرعة ثابتة، لا بطيئة ولا سريعة. عادت إم للنظر إلى الطريق. وحينئذٍ عادت للكلام: اسمع، أعرفك منذ أسابيع قليلة. أعرف عنك فقط عنوان، اسمك وتليفونك. بعض الكلمات من أخى، الذى قال لى إنه يثق بك. عرفتك، ذهبت إلى بيتك، حدثتك عن حياتى، تحدثنا بلا كلفة لأنه أمر طبيعى، وكنتَ شريفاً. لا أشير إلى حكايات الجنس عندما أقول أنك كنت شريفاً: هى شىء آخر، أكثر تعقيداً، لا تستحق عناء شرحها. هذا النوع من العفة لا يتوافر هنا. يعجبنى أن أكون معك، قلت لك ذلك من قبل. وسوف أقولها لك مرات أخرى، لأنها الحقيقة. إذا لم أكن مخطئة، معرفتنا هذه يمكن أن تصل بعيداً. والآن أعتقد أنها يجب أن تذهب أكثر بُعداً مما كانت عليه. لا أتحدث عن الجنس أعرف ذلك .مع حركة سريعة لمست رجلى. وقالت: «لدى نشاط سياسى فى منطقة سنتاريم ودائرتها، كما يُقال قديماً» هل أنتِ من الحزب «أنا منه» «وأنطونيو؟»لاحظت أنها انزوت قليلاً: أنطونيو فى السجن. لاشىء أكثر يُقال عنه».

قضينا بضع دقائق بدون كلام. شكراً لأنك قلتِ لى كل هذا. لا شىء كان يجبرك على فعله «لا شىء يجبرنى، إن لم تكن رغبتى. لذلك لا يجب أن تشكرنى» «ما دورك» خمنت أنها كانت مسترخية فى المقعد، حتى أنها كانت تبتسم: «لا شىء مهم. أنا لست مهمة،

اتصالات مع رفقاء من بعض القرى، مع منظمات مختلفة، دور لا يبدو أنه ضرورى. لقد مررت بحرارات جيدة، واحتملت همرات من المطر، لكن، تعرف، الآن أنظر إلى تلك الحقول وأعرف أننى لدى حق. لا يمكننى شرح السبب لك» ولا تحديده. أنا قرأت أيضاً ماركس « ضحكت هى» لا تقل لى إنك من هؤلاء الذين يُقسمون ويدهم مرفوعة إنهم قرءوا رأس المال من أوله لآخره لم أقرأه كله، ولا أقسم «ضحكنا نحن - الاثنين - وضعت هى ذراعها على ظهر مقعدى، وكررت أنا التصرف الذى قامت هى بعمله فى سينترا، ممسكاً عجلة القيادة بيدى اليسرى، شددت على يدها. لكن ظهر منحنى مغلق وتطلبت منى عجلة القيادة يدى الحرة الطليقة» ذلك النشاط كان السبب ليحبسوك؟ «لا»، كانت هناك أسباب واضحة، ليس منها هذا. لم ينجحوا فى الحكم علىّ «عندما أسأل أسئلة لا ينبغى علىّ سؤالها أخبرينى» «عندما تسأل أسئلة لا ينبغى عليك سؤالها، لن أرد عليك. أو أستدعى الشرطة» .ضحكنا مرة أخرى، كصبيين. كرة عجيبة التى تسافر حاملةً إياىّ داخلها.

«عملك قاس» نعم، أحياناً. لكنه ضرورى. الأكثر قسوة هو عمل العُمال وهم لا يشتكون: يكافحون، ويواصلون الكفاح. فى ١٩٦٢ عندما كان الكفاح من أجل ثمانى ساعات من العمل، كان عندى ٢٧ عاماً، كنت منفصلة من فترة قليلة. حينئذٍ لم أكن فى الحزب بعد، لكن كنت كأننى فيه: أبى عضو قديم فى الحزب.

أعرف أنه كان لديه نشاط كبير فى ذلك الوقت، أساساً فى منطقة جنوب النهر: أميريم، لاماروسا، كوروتشى، حتى كوكو. هل ذهبتِ إلى كوكو؟ من قرأ الجرائد حينها اعتقد أنها فى عالم آخر. ذلك كان عالمًا آخر. لنرى إذا كنت قد فهمتنى جيداً: لم يمشوا إلى هناك متسولين يوميّة ثمانى ساعات، لم يذهبوا ليناشدوا الحكومة الرأفة لعدم العمل أكثر من نهار إلى نهار. هناك وثائق للحزب. فى ألكاثير دو سال، على سبيل المثال (هى القصة التى قرأتها والتى لن أنساها أبداً)، كانت هكذا: العمال، بسبب قرارهم الخاص، وبدون مراعاة لأوامر رئيس العمال، ذهبوا إلى العمل فى الساعة الثامنة. وعند العاشرة والنصف، والتى كانت ساعة الغداء القديمة، دق الجرس، لكنهم صاروا صماً وواصلوا العمل. عند منتصف النهار قطعوا العمل وذهبوا للأكل. عادوا عند الواحدة. عند الخامسة أتموا الثمانى ساعات لليوميّة. أوقفوا العمل وذهبوا جميعهم إلى منازلهم. يبدو هذا سذاجة، أليس كذلك؟ لكن لا تعرف ما يفترضه هذا، ما يتطلبه هذا من وعى الطبقة، من المنظمة، من الاجتماعات، من المحادثات. فقط يمكن التقييم من داخل الأمور. وهناك قصص أخرى: تلك عن مالك مونتيمور ـ أو ـ نوفو الذى قال عندما ذهبوا إليه لطلب العمل: «هل تأكلون الآن ما كسبتموه فى الثمانى ساعات؟ إذًا، الآن، أكل التبن!» وهل تعرف ماذا فعل العمال؟ ذهبوا إلى مالك من ذلك النوع، أخذوا له

خروفًا، ذهبوا به، وتركوا له ورقة:"بينما يوجد لحم، لا يؤكل التبن". لكن كان هناك معتقلون، طلقات نارية، علقات. مات أناس. فقط يُعرف جيداً من سار حينها إلى هناك. أنا أتكلم عما سمعته، وعما قرأته «واليوم»؟ سألتها. «واصلنا. هو كالنهر: يحمل ماء أكثر أو يحمل ماء أقل، لكنه يجرى دائماً. نحن لم نجف» كانت جادة جداً، ناظرة بثبات إلى الطريق. على اليمين كان النهر يلمع. «من جانب آخر» قالت: «لدينا طمأنينة أن هذا النظام لن يستمر. تجربة كالداس دا رايّنا لن تظل منعزلة. لن نتوقف. لن نفعل هذا. الفاشية ستستمر قليلاً».

اقتربنا من المدينة. قلت: «وثقتِ فىّ. حكيتِ لى كل هذا» «نعم، أثق فيك. وأحبك» عند مائة وعشرة كيلومترات من سينترا، أوقفت أخيراً السيارة. ركنتها عند حافة الطريق، تحت شجرة، سامعاً طرقعة الأوراق تحت العجلات، ثم الصمت. التفت نحو إم وهى كانت تنظر لى، كررت: «نعم، أحبك» جذبتها نحوى. لم أفتح لها البلوزة، ولم أمزق لها الجيبة، فقط قبلنا بعضنا، بنشيج، وظللنا نقبل بعضنا حتى أن العالم امتلأ بالكواكب. وقلت أنا: «أحبك»، ثم قلنا نحن ـ الاثنين ـ فى الوقت نفسه «حبيبى».

- ٣٥ -

«حبيبى» .تكرار الكلمة خلال عشر صفحات، كتابتها بغير انقطاع، بلا راحة، بلا فراغ، أولاً ببطء، حرفاً حرفاً، راسماً التلال الثلاثة لحرف m باليد، والعقدة المرتخية لحرف eمثل ذراع مستريح، والقاع العميق لنهر حُفر فى حرف u (*) ثم دهشة وصيحة حرف a فضلاً عن الموجات البحرية لحرف m الأخرى، و o التى يمكن أن تكون فقط شمسنا الفريدة هذه، و فى النهاية حرف rبيت كامل، أو كوخ، أو مظلة، ثم نقل كل هذا الرسم البطىء إلى تسلسل مرتعش، علامة مِرجفة، لأن الأعضاء تنتفش وتندهش، بحر أبيض من الصفحة، فوطة ساطعة أو ملاءة منشورة. «حبيبى» قلتيها، وأنا قلتها، فاتحاً لك بابى كاملاً، ودخلتى. فتحتى عينيك كثيراً عند التقدم نحوى، لرؤيتى بشكل أفضل أو أكثر، ووضعتى شنطة

(*) العبارة البرتغالية هى meu amor التى تعنى : حبى أو حبيبى. (المترجمة).

يدك على الأرض. وقبل أن أقبّلكِ، قلتِ، يمكنك أن تقولي للتهدئة: «أتيت لأبقى هذه الليلة معك» لم تأت لا مبكراً ولا متأخراً. أتيتِ فى الساعة المحددة، فى اللحظة المضبوطة، فى استراحة الوقت المعينة والثمينة التى فيها أستطيع أن أنتظرك. بين لوحاتى المسكينة، المُحاطة بأشياء مرسومة ولطيفة تجردنا من ثيابنا. جسدك طازج جداً. متلهف، ومع ذلك دون عجلة. بعد ذلك، عاريان، تبادلنا النظر بلا حياء، لأن الجنة أن نبقى عراة ونحن نعرف ذلك. وعلى مهلنا (لا يمكن ذلك إلا على مهلنا، فقط على مهلنا) اقترب كل منا للآخر، وبقينا على مقربة، وفجأة توحدنا، وارتعشنا. كل منا مشدود نحو الآخر، ذكرى، بطنك، ذراعاكِ الملفوفتان حول رقبتى، فمى وفمك، لسانى ولسانك، أسناننا، أنفاسنا المتزجة، المتغذية من بعضها، حديثنا دون أن نتكلم، رجفتنا اللا نهائية، التى تشبه الاهتزاز، حروفنا الملتبسة، وقفتنا. نركع، نصعد درجة سلم، وبعد ذلك ببطء، كأن الهواء يحمينا، وقعتى على ظهرك وأنا فوقك، عاريين تماماً، بعدها نتدحرج عاريين، أنتِ فوق جسدى، نهداك البضان وفخذاك يغطونى، فخذان كالجناحين. وانتِ فوقى نتوحد، نتدحرج مرة أخرى، وأنا فوقك، شعرك يشتعل، ويداى المفتوحتان على الأرض كأنها أكتاف تستند على العالم، أو السماء، وفى المسافة بيننا تتكثف نظراتنا، بعدها تتشوش، ويدفق الدم بزمجرة وينحسر فى الأوردة، فى الشرايين، نابضاً فى الأصداغ، ويعصف الجسد

بالجسد تحت الجلد. نحن الشمس، والجدران تدور، والكتب، واللوحات، المريخ والمشترى وزحل والزهرة وبلوتون الضئيل والأرض. هنا الآن البحر، ليس بحراً متسعاً ومحيطاً، بل موجة مضغوطة من القاع بين جدارين من المرجان وصاعدة، صاعدة حتى الانفجار فى الزبد، سائلةً. خرير أو سر المياه منثوراً على الطحالب. تتراجع الموجة الكبيرة نحو سر القبور التى تحت سطح البحر، وقلتى أنتِ:«حبيبى» حول الشمس، تعود الكواكب لوقارها، بطئها، سيرها ونحن، حيث نبقى بعيدين، نراها الآن متوقفة، مرة أخرى لوحات وكتب وجدران بدلاً من سماء بعيدة الغور. كان ليلاً مرة أخرى. أنهضتك من الأرض، عارية. أسندك على كتفى وتطئين الأرض نفسها التى وطأتها. انظرى، إنو أقدامنا، ميراث غامض، نباتات ترسم هى المكار الصغير الذى نشغله فى العالم. نحن فى برواز الباب. هل شعرتِ بالغشاء الرقيق غير المرئى الذى انبغى قطعه، غشاء بكارة البيوت، الممزق والمتجدد؟ فى الداخل حجرة. لم أعدك بسماء ماجريت الصافية والسحب البطيئة. كلانا مبلل كأننا خرجنا من البحر ودخلنا مثل كهف حيث الظلام يُحس بالوجه. نور صغير فقط. يكفى لرؤيتك ولأن ترينى. وضعتك فى السرير، وفتحت ذراعيك ورسمت فوق الصفحة البيضاء. أميل فوقك، إنه جسدك ما يتنفس؛ سفح جبل وينبوع. عينان مفتوحتان، عيناكِ دوماً مفتوحتان، آبار من العسل الساطع. وشعرك يلمع، حقل من

القمح الناضج. أقول «حبيبتى» ويداك تعانقاننى من عنقى حتى أسفل ظهرى. فى جسدى شعلة. يُفتح جناحاكِ مرة أخرى، فخذاك. وتتنهدين. أعرفك، وأعرف أين أنا: أفتح فمى فوق كتفك، وذراعاى فى تقاطع تعانقان ذراعيك حتى الأصابع المسمرة بقوة ليست قوتنا. كقلبين تخفق بطنانا. صرختِ، يا حبيبتى. هى كل السماء التى تصرخ فوقنا، يبدو أن الجميع سوف يموت. كنا تركنا أيادينا تضيع وتتلاقى، فى الرقبة، فى الشعر، والآن، متعانقين ننتظر الموت الذى يقترب. ترتجفين، أرتجف نهتز من الرأس حتى الأقدام، نمسك ببعضنا عند حافة المنحدر. لا يمكن تحاشى ذلك. دخل البحر الآن، تدحرج بنا فوق هذا الشاطئ الأبيض، أو هذه الصفحة، انفجر فوقنا. صرخنا، خمدنا. وقلتُ «حبيبتى» .تنامين، عارية، تحت أول ضوء للصباح، أرى حلمتيكِ البارزتين فى مواجهة ضوء قشرة الباب غير المحسوسة. وببطء، أريح يدى على بطنك. وأتنهد، هادئاً.

- ٣٦ -

للقماشة التى وضعتها على حامل الرسم وظيفة معينة. لا يزال الوقت مبكراً لصورة إم، لكن حان وقتى. جفت القماشة (فى هواء وضوء المرسم)، ونضجت، لو أمكن، المرآة (الفاقدة رونقها من الزمن)، ونضجتُ أنا (هذا الوجه الموَسَم، هذه القماشة، هذه المرآة الأخرى). أنظرت إلى نفسى فى السطح المزين، ما زالت الأنابيب مغلقة، والفراشى المغطاة بالتراب منذ أسابيع جافة. نظرت لنفسى فى المرآة، لست شارداً، لست نظرة عابرة، بل منتبهاً، مقدراً، أقيس عمق الضربة التى سأوجهها. فرشاة واحدة يا سادة (لم أوجهها لأحد بالأخص، هى طريقة للتحدث، بلاغية قليلاً، مثل مرات أخرى حدثت لى فى هذه الكتابة)، الفرشاة هى شىء هكذا كالمشرط. ليس مشرطاً، لكنه نعم شىء يبدو كمشرط. ينفع لرفع، بكياسة أو بتهور، جلد سادة لا لاپا - على سبيل المثال - ومعرفة من يوجد أسفله. نفعنى لتطعيم جلد

فوق جلد، كما شرحت من قبل بغزارة، وهذه العملية أعتقد أننى قمت بها قبل الآن، فى عشرين عاماً من حياتى الفنية (ليست هناك طريقة أخرى لتسميتها) ثمانين مرة. فى هذه الجراحة التجميلية الأخرى، أعتقد أننى لا أقف خلف الأخصائيين: ففى ولا حالة تمت ملاحظة الغرز، الندبات، الخدوش، علامات التطعيم. أخشى بعد عدولى عن المسامير وعظام الكتف التى علقونى فيها ألا يجدوا بديلاً سهلاً: الفنانون ينتهون، إذ لم أكن أنا بالضبط آخرهم. والآن أنسحب. أرسم تصاميم لأغلفة، أقدم ملحقاً للفن فى الحملات الإعلانية و بحذر أسأل المحرر الغيور على أدبه لو أنه موافق على نقل جملته إلى اليمين، لصالح سطر خاص بى يستوجب اتساعاً معيناً. أنا - إذًا - فى العراء. إنه وقت وضع ذلك الوجه الكامل على القماش، بالعينين وكل ما تراه العينان حولها فى المرآة، كل هذه السطور والتصاميم التى بطريقة أو بأخرى تتقارب دائماً نحو نقاط الهروب التى هى الحدقات. أكثر من ذلك، هناك سبب آخر. هذه الكتابة ستنتهى. استغرقت الوقت المحدد من أجل أن ينتهى إنسان ويبدأ غيره. كان يستوجب بقاء الوجه الذى لم يزل مسجلاً وتسجيل الملامح الأولى للوجه الذى يُولد. كانت الكتابة مبارزة. ما أزال أقوم بمبارزة أخرى، لكن فى أرض الواقع: أن أكون قادراً على وضع ما بقى نفسه على هذه الصفحات على هذا القماش. الرسم يجب أن ينفع، على الأقل، فى ذلك. لا أطلب أكثر: أطلب كثيراً. آخرون (بييرو ديلا فرانشيسكا،

مانتيجنا، مايكل أنجلو، ليوناردو، البوسكو، بيتر بروجل، لوكا سيجنوريلى، باولو أوتشيلو، ماتياس جرونيفالت، ڤان آيك، جويا، بيلاثكيث، رمبرانت، جوتو، بيكاسو، ڤان جوخ، وكثيرون) وضعوا كل شيء فى الرسم. فلأضع أنا(اتش) هذا القليل. لا أعرف كم سأستغرق فى إنهاء هذه الصورة الذاتية. تعلمت، لمرة واحدة وإلى الأبد، عدم التعجل. إنه الدرس الأول الذى أعطته لى الكتابة، ثم أتت إم لتأكيده ولتعلمنى إياه من جديد. هل يجب أيضاً على الصورة أن تُظهر هذا الوجه لرجل متعلم؟ لن نتعجل. هو من أرض اليوم التى يتعامل معها، ومن قمح الغد. غداً هذه المرآة ستكون محطمة، اليوم هو وقتها ووقتى.

الآن وقت الصورة، صورتى الشخصية، التشريح، الذى يعنى، فى المقام الأول، فحص، تأمل، اختبار لذاتى. فى هذا الجانب المرآة، وفى الجانب الآخر القماشة. أنا بين الاثنين، مثل الدولابية بين لوحين من الزجاج، واقفاً عند نقطته الأخيرة من الماء لتكون مرصودة بالميكروسكوب. كل الضوء يمكن أن يتجمع، لكنه ليس كثيراً ليُطفئ الملامح، وليس قليلاً الحد أن يخفينى. وفرشاة ثابتة جداً، هجينة ابنة حيوان ونبات، مقبض صلب وطويل بشعر سمّور بدلاً من أوراق الصفصاف الأبيض. لا يزال القماش أبيضَ. هو نفسه مرآة أخرى مغطاة بالغبار. سأقول إن وجهى مرسوم الآن من خلال رسمه لطبقة كثيفة كان يجب رفعها. أعود لأقول إن الفرشاة كالمشرط. هل ستكون أيضاً موسى، مقشطًا، سنًا؟ هذا أيضاً عمل الآثار.

لديّ أفكار محددة حول اللوحة. فى الأسفل قد يوجد عمود أسود، شىء شبيه بحاجز أو سور. سأضع يدى اليسرى مستريحة على هذه الشرفة المنسقة، الملساء، واليمنى تستقر فوقها، ممسكة ببضع أوراق. فى أعلى الورقة، المطوية بزاوية تسمح بالقراءة، ستكون الثلاث كلمات الأولى لهذه المخطوطة مرسومة: أثبت هكذا أن الخط الحلزونى يمكن أن يرمز للحروف الهجائية. رسمتنى بنصف جسد. خلفى، كأننى أطل على سور لرؤية مَنْ يمر، هناك منظر طبيعى لسهل، فى مستوى الأسفل، بأشجار وربما منعطفات نهر (مثل منعطف نهر مياندرو بتركيا، المشهور بمنحنياته الكثيرة. اسمه الحالى: Büyük Menderes). وقبل كل شىء، أرسم فوقى، كما لا يمكن ألا يكون، سماءً وسحبًا. هذه اللوحة ستكون أرموريكية، تضم فى الزاوية العليا يساراً صورة طبق الأصل منمنمة لسادة لا لايا، وفى الزاوية العليا يميناً نسخة أخرى: نسخة اللوحة التى نقلتها ووفقتها لڤيتالى دا بولونيا. هذا المخطوط، المكتوب باليد نفسها، سيُنقل جزء منه إلى الصورة. المخطوط، عكس ما يُعتاد عمله، لن يخفى الغرز، الفراغات المتلاحمة، الرُقع، عمل يد أخرى. فعلى العكس: سأبرز كل شىء. سيرغب، رغم كل هذا،أن يقول المزيد، كنسخة، عما قد قلته أنا فيما نسخته. عند الرغبة فى ذلك، لن يصدق أنه يستطيع قوله بشكل أفضل: فالأسوأ قاله عبر تعاستى، ولديه الضرورة نفسها أو لا تزال أكبر: لم تُقل بعد. فصورة

Paracelso التى رسمها روبنس هى، بلا شك، أفضل من هـذه الـتى سـتـخـرج من يـدى: هـو، مع ذلك، موديلى،مرجعى، هو من فى الصورة التى صورتها. لوحتى هذه، باختصار (مثلما فعلت، لأسباب معقولة، مخطوطى)، لن ترفض النسخة، بل ستجعلها واضحة. لذلك، هو تحقق. كل عمل فنى، رغم أنه يستحق قليلاً مثل عملى هذا، يجب أن يكون تحقق. لو أننا نريد البحث عن شىء، ينبغى علينا رفع الأغطية (أو الحجارة، أوالسحب، لكن نقول، كافتراض، إنها أغطية) التى تغطيه. ولكن أنا أعتقد أننا لا نساوى كثيراً كفنانين (وواضح كبشريين، كأُناس، كأشخاص) لو، وجد الشىء المطلوب عن طريق الحظ أو عن طريق العمل، فإننا لا نواصل رفع باقى الأغطية، مبعدين الحجارة، مصفين السحب كلها حتى النهاية. نتذكر أن الشىء الأول يمكن أن يكون ملقياً هناك فقط ليصرفنا عن الشىء الثانى. التحقق، رأيىّ الساذج، هو القاعدة الحقيقية للذهب.

بدأت تشكيل الصبغ الأول على لوحة ألوان الرسم. ليس لوناً متوسطاً يقتضى التركيب والانسجام، كأصوات ماجنيفيكات لمونتيفيردى(*) التى تملأ المرسم فى هذه اللحظة. اقتصرت على عصر

(*) مونتيفيردى (١٥٦٧ ـ ١٦٤٣م) كلاوديو مونتيفيردى، مؤلف إيطالى، كان من بين الذين أسهموا فى وضع قواعد فن الأوبرا أوبرا" فى إيطاليا. كما أحدثت أعماله ثورة حقيقية فى اللغة الموسيقية الغربية. (المترجمة).

الأنبوبة بسخاء، دون تقتير على اللون. أسود. الآن لإظهار الصورة وليس لإخفائها. سأعمل طوال اليوم.

- ٣٧ -

سقط النظام. انقلاب عسكرى، كما كان متوقعاً.
لا أعرف كيف أصف اليوم: جنود، دبابات قتال، سعادة، معانقات، كلمات سرور، توتر، ابتهاج خالص. أنا فى هذه اللحظة وحيد: ذهبت إم لتقابل أحداً من الحزب، لا أعرف أين. ستنتهى السريّة. صورتى الذاتية بارعة. كنا نائمين فى بيتى، أنا وإم، عندما هاتفنا تشيكو، طائف الليل، يصرخ قائلاً أن افتحوا الراديو. نهضنا بقفزة (أنتِ تبكين يا حبيبتى؟): «هنا مركز قيادة القوات المسلحة البرتغالية، تدعو جميع سكان مدينة لشبونة...» عانقنا بعضنا (حبى، أنت تبكى)، متلحفين بالملاءة نفسها فتحنا الشباك: المدينة، آه أيتها المدينة،لا يزال الليل فوق رءوسنا، لكن الفجر بنوره يبدو منتشراً من بعيد. قلت: غداً سنذهب لنبحث عن أنطونيو عانقتنى إم. «وفى يوم من هذه الأيام سأعطيكِ بعض الأوراق التى لدىّ هنا. لكى

تقرئيها» هل هى أوراق سرية؟ سألت هى، مبتسمة.
«لا. إنها أوراق. أشياء مكتوبة».

صدر من هذه السلسلة

١ ـ «ملكة الصمت».. للكاتبة الفرنسية «مارى نيميه» .. رواية .. جائزة ميديسيس.

٢ ـ «فتاة من شارتر».. للكاتب الفرنسى «بيير بيجى».. رواية.. جائزة إنتر.

٣ ـ «موال البيات والنوم».. للكاتب المصرى «خيرى شلبى» .. رواية .. جائزة الدولة التقديرية.

٤ ـ «أوائل زيارات الدهشة» للشاعر المصرى «محمد عفيفى مطر» .. سيرة ذاتية.. جائزة سلطان العويس.

٥ ـ «اللمس».. للكاتبة السعودية «ملحة عبدالله».. مسرح .. جائزة أبها.

٦ ـ «عاشوا فى حياتى».. للكاتب المصرى «أنيس منصور» .. سيرة ذاتية.. جائزة مبارك.

٧ ـ «قبلة الحياة».. للكاتب المصرى «فؤاد قنديل» .. رواية.. جائزة التفوق.

٨ ـ «ليلة الحنة».. للكاتبة المصرية «فتحية العسال» .. مسرح.. جائزة التفوق.

٩ ـ العاشقات.. للكاتبة النمساوية «إلفريدة يلينك» .. رواية.. جائزة نوبل.

١٠ ـ نوّة الكرم.. للكاتبة المصرية.. «نجوى شعبان».. رواية.. جائزة الدولة التشجيعية.

١١- «الفسكونت المشطور».. للكاتب الإيطالى «إيتالوكالفينو» رواية.. (عدد خاص).. جائزة فياريچيو.

١٢- القلعة البيضاء.. للكاتب التركى «أورهان باموق» .. رواية.. جائزة نوبل.

١٣ - أين تذهب طيور المحيط.. للكاتب المصرى «إبراهيم عبدالمجيد».. أدب رحلات .. جائزة التفوق.

١٤ ـ قرية ظالمة.. للكاتب المصرى «محمد كامل حسين» .. رواية.. (عدد خاص).. جائزة الدولة للأدب.

١٥ ـ الرجل البطىء.. للكاتب الجنوب إفريقى «ج . م . كوتسى».. رواية .. جائزة نوبل.

١٦ ـ طحالب.. للكاتبة الجنوب إفريقية «مارى واطسون» .. متتالية قصصية .. جائزة كين .

١٧ ـ شوشا.. للكاتب البولندى «إسحق باشيفتس سنجر».. رواية .. جائزة نوبل.

١٨ - شارع ميجل.. للكاتب من ترينداد «ف. س. نايبول».. رواية.. جائزة نوبل.

١٩ ـ الحياة الجديدة.. للكاتب التركى «أورهان باموق» .. رواية.. جائزة نوبل.

٢٠ ـ عشر مسرحيات مختارة.. للكاتب الإنجليزى «هارولد بنتر».. مسرح.. جائزة نوبل.

٢١ ـ الآخر مثلى.. للكاتب البرتغالى «جوزيه ساراماجو» .. رواية .. جائزة نوبل.

٢٢ ـ المستبعدون.. للكاتبة النمساوية «إلفريدة يلينك».. رواية ـ جائزة نوبل.

٢٣ ـ الأنثى كنوع .. للكتابة الأمريكية «جويس كارول أوتس».. قصص.. جائزة بن مالامود.

٢٤ ـ ثلاثة أيام عند أمى.. للكاتب الفرنسى «فرانسوا فايرجان» .. رواية.. جائزة الجونكور.

٢٥ ـ إسطنبول.. الذكريات والمدينة.. للكاتب التركى «أورهان باموق».. جائزة نوبل.

٢٦ ـ الطوف الحجرى.. للكاتب البرتغالى «جوزيه سارامارجو».. رواية.. جائزة نوبل.

٢٧ ـ نار وريبة.. للكاتبة الألمانية «بريچيتَّه كروناور» مختارات.. جائزة چورچ بوشنر الكبرى.

٢٨ ـ الذكريات الصغيرة.. للكاتب البرتغالى «جوزيه ساراماجو» .. سيرة ذاتية.. جائزة نوبل.

٢٩ ـ إليزابيث كُستّلّو.. للكاتب الجنوب إفريقى «ج. م. كوتسى» .. رواية.. جائزة نوبل.

٣٠ ـ السيدة ميلانى والسيدة مارتا والسيدة جيرترود.. للكاتبة الألمانية «بريجيته كروناور» .. قصص.. جائزة چورج بوشنر الكبرى.

٣١ ـ حين تقطعت الأوصال .. للكاتبة المكسيكية «أمبارو دابيلا».. قصص.. جائزة بياروتيا.

٣٢- مارتش.. للكاتبة الأمريكية «جيرالدين بروكس» رواية.. جائزة البوليتزر.

٣٣ - اغتنم الفرصة.. للكاتب الكندى «سول بيللو».. رواية.. جائزة نوبل.

٣٤ - البصيرة.. للكاتب البرتغالى «جوزيه ساراماجو».. رواية.. جائزة نوبل.

٣٥ - بريك لين.. للكاتبة الإنجليزية البنغالية.. «مونيكا على».. رواية.. جائزة البوكر.

٣٦- بريد بغداد.. للكاتب التشيلى «خوسيه ميجيل باراس».. رواية.. الجائزة الوطنية للآداب.

٣٧ - عن الجمال.. للكاتبة البريطانية «زادى سميث».. رواية.. جائزة الأورانج.

٣٨ - العار.. للكاتب الجنوب إفريقى «ج. م. كوتسى».. رواية.. جائزة نوبل.

٣٩ - قبلات سينمائية.. للكاتب الفرنسى «إيريك فوتورينو».. رواية.. جائزة الفيمينا.

٤٠ ـ هكذا كانت الوحدة.. للكاتب الإسبانى «خوان خوسيه مياس».. رواية.. جائزة نادال.

٤١ ـ الشلالات.. للكاتبة الأمريكية «جويس كارول أوتس».. رواية.. جائزة الفيمينا.

٤٢ ـ العشب يغنى.. للكاتبة الإنجليزية «دوريس ليسنج».. رواية.. جائزة نوبل.

٤٣ ـ العالم.. للكاتب الإسبانى «خوان خوسيه مياس».. رواية.. جائزة بلانيتا.

٤٤ ـ ميراث الخسارة.. للكاتبة الهندية «كيران ديساى».. ر واية.. جائزة البوكر.

٤٥ ـ الطفل الخامس.. للكاتبة الإنجليزية «دوريس ليسنج».. رواية.. جائزة نوبل.

٤٦ ـ بن يجوب العالم.. للكاتبة الإنجليزية «دوريس ليسنج».. رواية.. جائزة نوبل.

٤٧ ـ ثورة الأرض.. للكاتب البرتغالى «جوزيه ساراماجو».. رواية.. جائزة نوبل.

٤٨ ـ ملك أفغانستان لم يزوجنا.. للكاتبة الفرنسية «إنجريد توبوا».. رواية.. جائزة الرواية الأولى فى فرنسا.

٤٩ ـ الكهف.. للكاتب البرتغالى «جوزيه ساراماجو».. رواية.. جائزة نوبل.

٥٠ ـ يوميات عام سيئ.. للكاتب الجنوب إفريقى «ج.م كوتسى».. رواية.. جائزة نوبل.

٥١ ـ كازانوفا.. للكاتب الإنجليزى «أندرو ميللر».. رواية.

٥٢ ـ انقطاعات الموت.. للكاتب البرتغالى «جوزيه ساراماجو».. رواية.. جائزة نوبل.

٥٣ ـ العم الصغير.. للكاتب الألمانى «شيركو فتّاح».. رواية.. جائزة هيلده دومين لأدب فى المنفى.

٥٤ ـ اللعب مع النمر.. للكاتبة الإنجليزية «دوريس ليسنج».. مسرح.. جائزة نوبل.

٥٥ ـ فى أرضٍ على الحدود.. للكاتب الألمانى «شيركو فتّاح».. رواية.. جائزة نظرات أدبية.

٥٦ ـ الإرهابية الطيبة.. للكاتبة الإنجليزية «دوريس ليسنج».. رواية.. جائزة نوبل.

٥٧ ـ المسرحيات الكبرى جـ١ .. للكاتب الإنجليزى «هارولد بنتر» .. مسرح.. جائزة نوبل.

٥٨ ـ المسرحيات الكبرى جـ ٢ .. للكاتب الإنجليزى «هارولد بنتر».. مسرح.. جائزة نوبل.

٥٩ ـ نصف شمس صفراء.. للكاتبة النيجيرية «تشيماماندا نجوزى آديتشى» .. رواية.. جائزة الأورانج.

٦٠ ـ مذكرات چين سومرز «مذكرات جارة طيبة».. للكاتبة الإنجليزية «دوريس ليسنج».. رواية.. جائزة نوبل.

٦١ ـ مذكرات چين سومرز «إن العجوز استطاعت».. للكاتبة الإنجليزية «دوريس ليسنج».. رواية.. جائزة نوبل.

٦٢ ـ الحوت.. للكاتب الفرنسى «جان مارى جوستاف لوكليزيو».. رواية..جائزة نوبل.

٦٣ ـ رقة الذئاب.. للكاتبة الأسكتلندية «ستيف بينى».. رواية.. جائزة كوستا.

٦٤ ـ رحلة العم مآ.. للكاتب الجابونى «چان ديڤاسا نياما».. رواية.. جائزة الأدب الكبرى لإفريقيا السوداء.

٦٥ ـ مسيرة الفيل.. للكاتب البرتغالى «جوزيه ساراماجو» رواية.. جائزة نوبل.

٦٦ ـ كرسى النسر.. للكاتب المكسيكى «كارلوس فوينتيس».. رواية.. جائزة سرفانتيس.

٦٧ ـ داى.. للكاتبة الإسكتلندية «أ. ل. كيندى».. رواية.. جائزة كوستا.

٦٨ ـ الحب المدمر.. للكاتب الأمريكى الكندى «دي واى بيشارد».. رواية.. جائزة الكومنولث.

٦٩ ـ أين نذهب يابابا؟.. للكاتب الفرنسى «جون لوى فورنييه».. رواية.. جائزة الفيمينا.

٧٠ ـ نداء دينيتى.. للكاتب الجابونى «جان ديفاسا نياما».. رواية.. جائزة الأدب الكبرى لإفريقيا السوداء.

٧١ ـ صخب الميراث.. للكاتب الجابونى «جان ديفاسا نياما» رواية.. جائزة الأدب الكبرى لإفريقيا السوداء.

٧٢ ـ المؤتمر الأخير.. للكاتب الفرنسى «مارك بروسون».. رواية.. جائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للرواية.

يصدر قريبًا من هذه السلسلة

١ ـ كلُّ رجل.. فيليب روث.. جائزة فوكنر ٢٠٠٧.

٢ ـ نريد أن نتحدث عن كيڤين.. ليونيل شرايفر.. جائزة الأورانج ٢٠٠٥.

٣ ـ ألم فذ.. أندرو ميللر.. جائزة جيمس تيت بلاك ١٩٩٧.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg

الكاتب

جوزيه ساراماجو

• كاتب برتغالى ولد عام ١٩٢٢ فى مدينة أريتاجا البرتغالية.

• عمل فى مهن مختلفة كصانع أقفال وميكانيكى وصحفى ومترجم قبل أن يتفرغ للأدب تمامًا.

• أصدر روايته الأولى "أرض الخطيئة" عام ١٩٤٧ ورغم الاحتفاء النقدى بها إلا أنه توقف عن الكتابة أكثر من عشرين عامًا.

• أصدر بعدها نحو عشرين كتابًا جعلته واحدًا من أهم الكُتّاب فى العالم. صدر له منها فى سلسلة الجوائز بالهيئة المصرية العامة للكتاب.. "الطوف الحجرى"، "الآخر مثلى"، "الذكريات الصغيرة"، "البصيرة"، "الكهف"، "انقطاعات الموت"، "ثورة الأرض"، "مسيرة الفيل".

• حصل على جائزة نادى القلم الدولى وجائزة كاموس البرتغالية قبل أن تتوج جوائزه بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٨.

الجائزة

جائزة نوبل فى الآداب

أكبر جائزة فى العالم، وأعلى مرتبة من جميع التقديرات. تمنح فى فروعها المختلفة كل عام فى العاشر من ديسمبر، وهو تاريخ وفاة صاحبها الصناعى السويدى ومخترع الديناميت "ألفريد نوبل" الذى أسسها عام ١٨٩٥. كدعوة لتحقيق السلام فى العالم.

ومنذ عام ١٩٠١ أصبح العالم كله ينتظر توزيع الجائزة على الأدباء والعلماء ودعاة السلام، الذين يقومون بإنجازات أدبية وعلمية وخدمات اجتماعية نبيلة تهدف إلى رقى الإنسانية وتطورها.

وجائزة نوبل فى الآداب هى أرفع جائزة أدبية فى العالم، وهى تمنح لقمم الإبداع فى فروعه المختلفة: رواية.. شعر.. مسرح.

وأول من حصل عليها من العالم العربى الكاتب المصرى "نجيب محفوظ" عام ١٩٨٨.

الرواية

هذه الرواية هى صاحبة شهرة ساراماجو الحقيقية وانطلاقته الأولى نحو مكانته فى ذروة الإبداع العالمى. حقق بعد نشرها نجاحًا إثر نجاح دون أن ينفصل أبدًا عن قضايا بلاده ولا عن القضايا العالمية. فى هذه الرواية وبأسلوبه الذى يميزه وحده. يضع "ساراماجو" الحياة على لوحات الرسم والتواءات الخط من أجل فهمها. من أجل إيجاد المعنى الحقيقى لكثير من تعقيداتها بشكل فلسفى. من أجل مجابهتها بأسئلة كثيرة تبحث لنفسها عن إجابات من خلال حياةِ بطل الرواية رسام البورتريه.(H) الذى يرسُم بيد تتمرد على الفرشاة وتمسكُ بالقلم وهى تقول "فى الرسم توجد دائماً لحظةَ لا تحتمل فيها اللوحة خط فرشاة آخر. بينما هذه السطور من الممكن أن تطول بشكل لا نهائى" وهكذا يكتب رسام البورتريه سيرته الذاتية لتتماهى حياته مع الأحداث المهمة. التى مرت بالبرتغال فى الفترة التى سبقت ثورة القرنفل عام ١٩٧٤. وليعكس وجه الكتابة وجه الرسم وليتردد صدى العمل فى فكرة أن الأخلاق وعلم الجمال لا ينفصلان. وأن الفن ينبغى أن يكون صوت ضمير المجتمع. وأن الصورة وسيلة من وسائل تحقق المعرفة.

الروائى: جوزيه ساراماجو الكاتب البرتغالى.
الجائزة: جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٨.



ISBN# 9789774218026

6 221149 020474

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٥ جنيها